أيامٌ مجيدة

محمد الأحمد
وزير الثقافة

بكلِّ مشاعر الاعتزاز والفخر، شاهدنا، وشاهد العالم كلُّه، انتشار جيشنا العربي السوري في الشمال الشرقي من أرض الوطن، وشاهدنا الاحتفاء واللهفة من المواطنين الشرفاء، وهم يلاقون جيشهم الظافر بالترحاب والعناق، والمشاعر الصادقة، وليس هذا بغريب عن هذا الشعب المعطاء، الذي حاول الأعداء أن يشوِّهوا موقفه ويسرقوه.

في كل مدينة وقرية من قرى الجزيرة السورية يدخل الجيش العربي السوري، ويرفع علمنا الوطني، وينشر الطمأنينة والسكينة في نفوس المواطنين الذين روَّعهم العدوان المتحالف مع العصابات الإرهابية.

بهذا المشهد العظيم يضع أبطال الجيش العربي السوري خاتمة هذه الحرب، والفصل الأخير من فصولها المأساوية الطويلة، التي تنتهي كما في الملاحم الكلاسيكية بالانتصار البطولي الـمُشرّف الذي يدوّن في الوجدان البشري وفي مدونة التاريخ.

سقطت قلاع الإرهاب واحدة تلو الأخرى، ومعها سقطت بروج من الأكاذيب المختلقة، وانتصرت الحقيقة الأشدُّ عمقاً وإشراقاً، وهي حقيقة وحدتنا الوطنية على كامل ترابنا الوطني الذي روي بنجيع الطهر والفداء، حقيقة التفاف الشعب حول قيادته وجيشه وعَلَمه الوطني الذي ظلَّ شامخاً خفاقاً.

تُذكِّرنا هذه الانتصارات العظيمة التي يحققها جيشنا بانتصار حرب تشرين المجيدة، التي مرّت ذكراها في الأيام السابقة، وأبلغ إحياء لهذه الذكرى الخالدة يكون في هذا التواصل بين الآباء والأبناء في هذه المؤسسة الوطنية التي نفخر ونعتز بها.

إنها أيام مجيدة، يعيشها السوريون، ويعلو فيها اسم سورية على الأصعدة كلِّها، وللثقافة الوطنية دورها المواكب والـمُحفّز في صنع الإرادة، وصياغة هذه الانتصارات إلى أبعد مدى، وجعلها أكثر شمولية وتأثيراً وتكاملاً.

هنا تتوحّد الإرادة على الأرض، الكلمة مع البطولة، إنها سيمفونية الانتصار، يصنعها الشعب بوعيه وصموده وعنفوانه، يشارك فيها الجندي والأديب والفنان والطالب والعامل والفلاح، فالمجد كل المجد لصانعي الانتصار المبين على الأعداء في الأمس واليوم.

كلمة العدد

التوازن المفقود

ناظم مهنا
رئيس التحرير

الشهية المفتوحة للمنتصر!

منذ تسعينيات القرن الماضي، انتهت الحرب الباردة بانتصار دولة عظمى، وكان من المنطقي أن يعيش العالم حالةً من الاستقرار، وفق منطق التاريخ، إيذاناً بانطلاق نظامٍ عالميٍّ جديدٍ يقوم على حَلِّ بؤر التوتّر في العالم. إلا أن الأمر خلافاً للتوقعات وللمنطق، ذهبَ عكس ذلك، وبدأت حرب عالمية جديدة، إذ لم تكتفِ الدولة المنتصرة بهذا الانتصار الذي تحقق على الطرف الآخر، الذي استسلم، وأخرج نفسه من الوجود دون حرب عسكرية، ودون إراقة قطرة دم واحدة من جنود عدوه، بل واصلت الدولة العظمى المنتصرة هجومها بلا حدود، على العالم كله، وعلى الدول المستقلة خاصّةً، فوجّهت لها الغرائز الانتقامية، لتحقيق برنامج الهيمنة والسيطرة التامّة على العالم، وتحطيم الاستقرار بشكل ممنهج وفق خطط معلنة وخفية.

حدّثني الصديق العزيز الأديب مالك صقور عن كتاب: «التوازن الإستراتيجي المفقود في القرن الحادي والعشرين»، للكاتب الروسي اليميني المحافظ ألكسندر بانارين،

والصادر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، عام (٢٠٠٦م)، ترجمة الدكتور فؤاد مرعي، وقد قدّمه لي الأستاذ مالك مشكوراً.

الكتاب مشوّق لما فيه من أفكار غير نمطية، وبعضها فوتت عليها الأحداث المستجدة والمتغيرة أهميتها، ولاسيما بعد بروز الدور الروسي، قوةً جديدةً كلاسيكية ووريثاً طبيعياً وجيوبوليتيكياً للمعسكر السوفييتي، ذي المحتوى الأخلاقي.

من ثنايا هذا الكتاب ومن أفقه، نستخلص ما نرى أنه جدير أن يطّلع عليه القرّاء، لعله يساعدهم في تفسير الفوضى والخلل الذي يشهده العالم منذ مطلع القرن الواحد والعشرين، مع التأكيد أن قراءة هذا الكتاب ستكون أكثر فائدة للطريقة الباذخة التي تمتّع بها المؤلف في عرض أفكاره وللمزج بين ما هو فلسفي وما هو سياسي، ما يجعل الكتاب نموذجياً في التحليل الجيوبوليتيكي، وللترجمة العالية التي قدمها المترجم لقراء العربية.

من الواضح أن الكتاب كُتِبَ مع بداية القرن الواحد والعشرين، وكانت روسيا الضعيفة تخسر مواقعها التقليدية واحدة تلو الأخرى، وتحاصر بأنظمة حكم معادية لها، والولايات المتحدة تتصرف بوصفها قوةً منتصرة، وقائداً وحيداً للعالم، ومنذ الحرب العدوانية العالمية على سورية برز دور روسيا والصين، وضربت المنظومة القطبية الأحادية، ومع ذلك لا تزال الولايات المتحدة تتصرف بوصفها المنتصر الوحيد، وتستمر في تدمير الاستقرار الدولي وفي التعبئة الحربية وتأجيج بؤر توتر قديمة وجديدة، وتمارس العدوان على الدول المستقلة وعلى رأسها بلدنا سورية.

يرى بانارين أن أحد الشروط الرئيسة التي يمليها المعتدي «الأمريكي» على العالم، هو الاتباع المطلق لتوجهاته الأيديولوجية، والتقبّل غير المشروط لدعايته، وكأن المعتدي يقول للعالم قاطبة في دعايته: ليس من شأنكم أن تفكروا، بل أن تؤمنوا بتلك الأساطير التي نسوّغ بها أفعالنا، الشك ممنوع، الشك يعني العصيان.

يطرح بانارين سؤالاً صميمياً: لماذا لم يقتنع المنتصر بما حصل عليه؟ مع أن الدولة العظمى المنتصرة حصلت على ما يفوق كل التوقعات، فالخصم المرعب السابق لم يكتفِ بالاستسلام من دون أن يطلق رصاصة واحدة، بل أعلن حلَّ نفسه، وحلَّ تحالفاته في العالم كله، وحل المجمع الصناعي الحربي، ومجموعته العلمية التقنية وجيوشه الصناعية، ومنظومته الأيديولوجية!

مأزق السوبرمانات

يرى المؤلف أن تفسيرات عديدة لهذا التصرف الذي جعل المنتصر غير مكتفٍ، منها تفسير على المستوى الأيديولوجي والنفسي، فغرور المنتصر، جعله يعتقد أن كل شيء بات الآن تحت سيطرته وباستطاعته فعل ما يريد، أما التفسير الأكثر تعقيداً، هو التفسير الأيديولوجي، إذ إن للأيديولوجيا متطلباتها الخاصة، فهي ترتبط بتقسيم الإنسانية إلى نصفين غير متساويين: أخيار وأشرار، إنسان قديم وإنسان جديد. إن شرط كل انتصار في عصرنا وفي الغرب خاصّةً، هو وجود اللوثة الأيديولوجية، غير المصابين باللوثة لا ينتصرون، والمصابون بها لا يستطيعون التوقف، وإنّ الذين يخلقون المغامرات العالمية، هم مهووسون أيديولوجياً، تحملهم الأيديولوجيات رسالة (السوبرمانات) ورتبتهم. وفي رأي المؤلف، لا يستطيع المرء أن يتوقع من (السوبرمانات) سلوكاً عقلانياً مجرباً يرتبط بإدارة حسابات إنسانية عادية تتعامل مع الأرقام والوقائع الحقيقية، وفي تساؤل تهكمي مرير، يقول المؤلف: لماذا قرر هتلر شن الحرب على جبهتين دفعة واحدة، أي على العالم كله في وقت واحد؟ ويجيب بانارين بروح التهكم المرير نفسها: لأن الشعب الذي وقف خلفه لم يكن شعباً عادياً، بل كان شعباً من (السوبرمانات)، الذين يساوي الواحد منهم مئات، بل آلاف الأعداء. ولو لم يقرر هذا الشعب الاجتياح النهائي للعالم المنقرض لبدا منشقاً على أيديولوجيته التي منحته القوة والثقة، أما وقد بقي مخلصاً لها، فلم يكن بمقدوره التخلي عن رسالته.

الأيديولوجيا تخرج أصحابها من الحالة المحايدة، فأمريكا أيديولوجيتها هي الليبرالية، فهل خاضت أمريكا الحرب العالمية الجديدة بسبب أيديولوجيتها الليبرالية، أو خانتها وخالفتها؟

يرى المؤلف أن الناس حين يوجدون في حقل مكهرب أيديولوجياً يفقدون الحكمة وسعة الصدر، ويُصنَّف الناس وفق انتمائهم. إن البنية الفكرية التي كانت أساس الأيديولوجيا الليبرالية المظفرة تذكر ببنية «المحارب الأمريكي المتفوق»، إذ يبدو (السوبرمانات) محاطين بالأشرار... ويخلص الكاتب إلى أن الأمريكيين، هم اليوم، أكثر شعوب الأرض أدلجة، وأنهم الشعب المختار الموعود بالنصر العظيم على العالم، وهم حملة هذه الرسالة الخَلاصيَّة، والقرارات التي تتخذها أمريكا هي قرارات قدرية مدموغة بقرب الحل النهائي للدراما التاريخية للبشرية! وبصرف النظر عن الثرثرة والادعاءات عن قبول الرأي الآخر وتعدد الأقطاب والحوار وغير ذلك من رواسب الوعي الليبرالي القديم، فإن الوعي الليبرالي الجديد واحدي المنطق ومغلق بشكل مطلق، في وجه أي تدخل من الخارج، وأيّ رؤية لموقف آخر وتجربة أخرى. و«إن الجهاد الليبرالي» هو المفهوم المفتاحي لتوصيف العملية الأمريكية المناهضة للإرهاب التي اسمها الحقيقي هو: «الحرب الكونية ضد الكفار».

السلوك الأيديولوجي للإنسان الاستهلاكي

إن أكثر ما دفعني إلى التفاعل مع هذا الكتاب، هو التتبع العميق للإنسان الاستهلاكي وسلوكه وخطره على الحضارات.

يرى هذا الكاتب، وهي النقطة المركزية التي سأضيء عليها وأكتفي بها، آملاً أن يُقرأ هذا الكتاب على نطاق واسع بروح نقدية متفاعلة. يرى ألكسندر بانارين أن الإنسان الذي أوصلتنا إليه أيديولوجيا الغرب أو المجتمع المفتوح الفردية هو

الإنسان الاستهلاكي، وأن الإنسان الاقتصادي الجماهيري الحالي يضع القيمة الاستهلاكية فوق كل اعتبار. ويقول: لابد لنا من الاعتراف بأن أخطر ثَنَويَّة تحرم الحضارات والأقاليم العالمية من المجال الخاص والمحافظة على الذات ليست الإنسان المؤدلج فحسب، بل هي أيضاً الإنسان المستهلك. إن المجتمع الاستهلاكي يشيع بين جماهير الشباب نموذجاً وثنياً للفرد، مركّزاً الاهتمام على جسديته دون روحانيته. والخصوصية المهمة للوعي الاستهلاكي، ليست في موقفه الغيور، الحسود من الوعي المماثل الأوفر حظاً فحسب، بل أيضاً في الموقف الرافض تماماً والحاقد تجاه الوعي المغاير غير الاستهلاكي. فإذا كان حَمَلَةُ الوعي المغاير غير قابلين لإعادة التأهيل فإن أصحاب الوعي الاستهلاكي مستعدون لتدميرهم. ومن خصائص الوعي الاستهلاكي المعاصر سعيُه إلى تدمير البنية الثنائية للعالم من أجل اطمئنانه الذّاتيّ، ويسعى إلى إزالة كل ما يعبئنا ويلزمنا ويرقى بنا إلى سمو القواعد الحضارية.

تتجاور منذ القدم بدايتان: طبقة ما هو قابل للتبادل والبيع والشراء، وطبقة ما يحمل قيمته في ذاته ولا يقبل القياس بالنقود، وبمعنى آخر وفق أريك فروم إنسان التملك والمظهر يقابله إنسان الجوهر والكينونة. وهذا يتجلى في العالم الصغير للإنسان، في الأسرة قبل كل شيء، في العلاقة بين الزوجين، وبين الآباء والأبناء وما شابه ذلك، إن هذه الطبقة تفقد في الحال أصالتها الوجودية وفعاليتها الاجتماعية حين تشرع في الخضوع للمنطق البضاعي والعلاقات النقدية المحاسبية، فتختفي فوراً أمور مثل: الحب والعناية والتعاضد...

ليس الوعي الاستهلاكي الفردي مسالماً وشفافاً، بل له شيطانه، وهو قادر على الدفع نحو الصراع العنيف.

تفترض العقلنة إخضاع الغريزة للعقل، أما الوعي الاستهلاكي، فهو على العكس من ذلك، يُجسّد استسلام إرادة العقل لضغط غريزة اللذة. الوعي الاستهلاكي يتعطش لإشباع رغباته فوراً وبأي ثمن.

ثوران الرعاع الجدد

الإنسان الاستهلاكي، هو نتاج تعبئة عامة للرعاع الجدد ضد الحضارة والأخلاق والطبيعة، هذا البروليتاري الرث الذي لم يعرف معايير الوجود السامية، ولم تكن له أي التزامات أمام التاريخ والحضارة هو الذي صار الإنسان الاستهلاكي المعاصر، وهو الذي صار اليوم احتياطي الهجوم الأمريكي الكوني في العالم كله، وإنَّ البروليتاري الرث الجديد رأى في الأيديولوجيا الأمريكية (الليبرالية الجديدة) نظرية لينة لا تستطيع أن تخلصه من العقد فحسب، بل تمنحه أيضاً علائم الطليعية، والولايات المتحدة الأمريكية تتوجه إلى هذه الطليعة الاستهلاكية المستعدة لتدمير أصول الثقافات الوطنية في بلدانها بوصفها الطابور الخامس الذي تعتمد عليه، هذه الأممية الجديدة، أممية المستهلكين الرعاع، حسب تعبير بانارين، ما كانت الولايات المتحدة الأمريكية من دونها لتقرر خوض المغامرة العالمية الراهنة، إنها تقوم بتأجيج مشاعرها الدونية واستثمار ثورانها المدمر.

وبناء على ما تقدم يمكننا تفسير ما يجري اليوم في العالم، وخطورة هذا الإنسان الاستهلاكي الجديد على استقرار وسلام العالم.

❁ ❁ ❁

استقصاء نقديّ لأعماق الوجود الإنسانيّ في فكر عبد الرحمن بدويّ

د. علي محمد إسبر

تُعدّ تجربة عبد الرحمن بدوي من أهم التجارب في الفلسفة العربيّة المعاصرة، لذلك كان لا بدّ من تحليل وتحديد مصادرها وأهميتها وآفاقها، استناداً إلى استقصاء كيفيّة وضع بدوي للوحة مقولات أرجع إليها حقيقة الوجود الإنسانيّ، استناداً إلى تحليل نقديّ لمذهبه الوجوديّ الذي وضع أسسه في كتابه العمدة «الزمان الوجوديّ»(١).

مقولات العاطفة

الثالوث الأول في مقولات العاطفة: ارتأى بدوي أنّ هذا الثالوث مُكوّن من أصل هو «التألم» ومقابل هو «السُّرور» مُتَّحِدَين في وحدة متوترة هي «التألم السّار». ويعني التألّم شعور الذات الإنسانية بأن ثَمَّة معوقات أو عقبات تحول دون تحقيق وجودها العينيّ المنشود بالنسبة إليها، فهي «تريد أن تحقق إمكاناتها في العالم الذي قذفت به، لأنَّ الاتجاه الأصلي فيها هو تحقيق الإمكانات قدر الوسع والطاقة»(٢)؛ غير أنَّها وهي في معرض تحقيق إمكاناتها تعاني تقهقراً ذاتيّاً يضعف عزيمتها، كما أنَّها تواجه صعوباتٍ ترجع إلى أسباب موضوعيَّة مختلفة؛ إلا أنَّ الذَّات الإنسانية تتجه بحكم طبيعة وجودها إلى تحقيق إمكاناتها، «فإذا ما لاقت في هذا التحقيق مقاومةً، تألمت»(٣).

لكــن، يُلاحظ أن تفسير بدوي الوجودي لـ«التألُّم» في هذا المقام مأخوذ من آراء هيدغر حول ما يدعــوه الإمكانية Possibility، فـ«هيدغر» يعتقــد أنَّ «الإمكانية هي إمكانيّة متاحة لـ«الدازايــن»: فالدازاين ليس شيئاً حاضراً- في- متناول اليــد something present – at- hand يمتلــك تماماً قدرته على أن يكــون شيئاً ممتازاً متكاملاً، وإنّمــا الدازاين في الأصل وجــودٌ ممكن being possible، لذلك الدازاين هو دائماً مــا يمكن أن يكون، وبالطريقة التي يحقِّــق فيها إمكانيتــهُ»[٤]. ويعني هيدغر بذلك أنَّ الدازايــن أو الموجود الإنساني في العالم ليــس شيئاً مُنجزاً، إنما هو في ماهيته موجــود يَنشُدُ تحقيق إمكانيته. وعلى هذا الأساس فإنَّ «الوجــود الممكن الذي هو ماهويٌّ بالنسبة إلى الدازايــن، يتوقف على طُرق انشغاله بالغيــر وانهمامه بالعالم. وهذا دائماً يتعلّق بإمكانية الدازاين من أجل الوجود اتجاه نفسه Dasein’s potentiality – for- Being towards itself، بقصد تحقيق نفسه»[٥]. ومن هنا يبدو واضحــاً كيف تأثَّر بدوي بآراء هيدغر عن معنــى «الإمكانية» ونظر إلى «التألّم» بوصفهِ عدم القدرة على تحقيقها بالنسبة إلى الذات الإنسانية من جرّاء اصطدامها بالغير. وهذا هو رأي هيدغر نفسه عندما أكّدَ أنَّ الوجود الممكن بالنسبة إلى الدازاين يتوقف على قلقه من الغير وانهمامه بالعالم.

والحقيقــة أنَّ فكرة الإمكانيَّة تضرب بجذورها في الفلسفة الوجودية إلى أبعد من مجرد تأثُّــر بدوي بـ«هيدغر»، فهي تعود أساســاً إلى موقف كيركيغور النقدي من الفكرة الشاملة أو المطلقة عند هيجل التي تحكم العالم في جملته الجامعة، «فالعالم بالنسبة إلى هيجل عبارة عن تتابــع ضروري للفكرة الأبدية، والحريَّة ليست غير هذه الضرورة المدركة، وعلى العكس من ذلك نرى «كيركيغور» يقول بوجود ممكنات حقيقية، وكل فلسفة تنكر الممكنات هي فلسفة تكتــم أنفاسنا»[٦]. وهذا يعني أنَّ كيركيغور يؤكِّد إمكانية الذات الإنسانية في مقابل الضرورة التي تقتضيها الفكرة الشاملة عند هيجل...

ويُلاحــظ أيضاً أنّ بدوي استخدم مصطلحاً كان قد ابتكره هيدغر ووظّفه من قبل، وهذا مــا لم يشر إليه بدوي. وهــذا المصطلح هو «الانقذاف»، إذ قال بــدوي في معرض تفسيره لشعور الذات بـ«التألّــم»: «إنّها تريد أن تحقق إمكاناتها في العالم الذي قُذفت فيه». والواقع أنَّ هيدغــر توسّــل هذا المصطلح عينــه بتأكيده أنَّ «الانقــذاف Throwness مقوّم مركزي لـ«الدازايــن»، فالدازاين مقذوفٌ فــي الـ«الهناك» الخاصّة بــه Dasein is thrown into its there»[٧]، بمعنــى أنّ الموجــود الإنسانــي يكون مقذوفاً في العالم، أي فــي واقعه التاريخي

الخاص به بكلِّ تجلياته، ويسعى إلى تحقيق إمكاناته في هذا الواقع عينه، لذلك، يبدو واضحاً تعويــل بدوي على فكرتي الإمكانيـــة والانقذاف في العالم عند هيدغــر عندما عَدَّ أنَّ عدم القدرة على تحقيق الإمكانات هو سبب «التألم».

وحاول بدوي أن يعمم مقولة الألم على مظاهر الوجود كلها بحيث يحقق شموليتها بوصفها مقولةً أساسيّة في الوجود عامةً، مؤكّداً أنّ «التألم يزداد مقداره ونوعه تبعاً لازدياد الرُّقي في سُلَّم الكائنات، حتى إن أدناها في مراتب التطور أقلها تألماً، وأعلاها أكبرها شعوراً بالألم»(٨)؛ لكن بخلاف بدوي لاحظ تشارلز داروين (١٨٠٩-١٨٨٢م) أنَّ «منظر الإحباط ووهن القوى في صغــار قرود الأورانج «Orangs» والشمبانزي «Chimpanzees» وهي في حالة المرض لا يقل فــي بساطته وإثارته للعاطفة عن منظر أطفالنا وهم مرضى، وتظهر حالة الترابط بين العقل والجسم من خلال حركة الفتور والتكسُّــر وانعدام النشاط، وملامح الهبوط وخذلان العينين بالإضافة إلى التغيُّر في اللون»(٩).

غيــر أنَّ بدوي يتماشى مع رأيه بأن التألُّم يزداد مقــداره ونوعه تبعاً لازدياد الرّقي في سلم الكائنـــات إذ ارتأى أنَّ «الإنسان بدوره يتدرّج من هذه الناحيـــة في سُلَّم يبدأ من الرجل البدائي مستمــراً حتى رجــل الحضارات العليا في أعلــى مراحل تطورها»(١٠)؛ لكن فــي الحقيقة يأتي البحث الأنثروبولوجي هنا مخالفاً لما اعتقده بدوي، فها هو الأنَّاس كلود ليفي شتراوس يؤكد أنَّ «المنزلــة الاجتماعية لكل فرد لدى كثيرٍ من قبائل أمريكا الشماليّة، تتحدد من خلال الظروف، التي تحيط بالاختبارات الواجب على المراهقين الخضوع لها في سن البلوغ»(١١). ويعرض شتراوس صنوفاً من تعذيب الذات إرادياً، بصورة بالغة القسوة، تدلُّ على مدى نزوع أفراد القبائل البدائيّة مــن الهنود الحُمر نحــو الرغبة في الشعور بالتألم من أجل تحقيــق كلِّ واحدٍ منهم لمكانته في محيطه وفق قدرته على ذلك، إذ يضربون مثلاً نادراً في القدرة على الشعور بالألم(١٢).

وأكّــد بدوي فكــرة «التضحية»(١٣)، من حيــث إنها تحقق الصلة بيــن ناحيتين هما أعلى درجــة من التألّم وأعلــى درجة من السرور، لكن بحيث «تجمع بيــن الناحيتين وتضمهما في نــوع من الوحدة ولو أنها عُمّقت لكانت وحدة التوتر»(١٤). ويروم بدوي تبيان أنّ شعور الإنسان بالشخصية والذاتية والحريّة على المستوى الذاتي يبلغ أوجَهُ في مقولتي الألم والسرور داخل وحدتهمـــا المتوتــرة. «فالوحدة المتوتِّرة إذن حال ذاتية وجودية فيهـــا يصل الشعور بالذاتية أوجهُ، ومن ثمَّ بالوجود، لأنها تُشعِرُ بالطابع الأصيل للوجوديّة ألا وهو التناقض»(١٥)، إذ لا يمكن

فـــي هذا المنحى الفصل بين الألم والسرور، لأنَّ صلة كلٍّ واحدٍ منهما بالآخر هي التي تحدِّد معناه الوجودي؛ لكن يبـــدو أنَّ ربط بدوي الصميميّ والبنيويّ بين التألم والسرور فيه مُبالغة كبيـــرة؛ لأنَّ الإنسان يحيا تجاربه الشعورية – الجسدية حيـــاةً زمانية تتخارج على هيئة آونة ثلاثـــة هي الماضي والحاضر والمستقبل، وكلُّ حالة شعوريّة – جسدية يعيشها الإنسان تكون مُحدَّدة في آنٍ زمانيٍّ بعينه، فلا يمكن أن يكون الإنسان متألماً مسروراً أو مسروراً متألماً في آنٍ واحـــد، لأنَّ البَدهي أن يكون الإنســـان مُتألماً في آنٍ ومسروراً في آنٍ آخر، وإلا فَقَدَ تمايز المشاعر معناه في تيار الوعي الإنساني، ومن ثمَّ هذا يؤدي إلى أن يفقد معناه الوجودي.

وحلل بدوي المعنى الوجوديّ للسرور، في أُفق فكرة «الوجود الماهويّ» مؤكداً، أنَّ الوجود الماهـــويّ يصير وجوداً فعليّاً متحققـــاً في الذات الإنسانية عن طريق تحقيق الإمكانات التي إذا تحققـــت فعلاً تهب الإنسان السرور. وبمـــا أنَّ التألّم مصدره الحدّ من تحقيق الإمكانات، فـــإنَّ السرور يزداد بازدياد تحقيق الإمكانات؛ لكن يبدو هنا أنَّ بدوي وقع في خطأ، فإذا كان التألُّم، في رأيه، ناجماً عن عدم تحقيق الإمكانات، وكان السرور ناتجاً عن تحقيق الإمكانات، فـــإنَّ هذا يعني أن الوحدة المتوترة التي هي التألّـــم السّار في هذا المنحى هي عدم تحقيق الإمكانات وتحقيق الإمكانات في الوقت نفسه، وهذا ممتنع فكرياً ووجودياً تماماً.

وجلـــيٌّ أنّ رأي بدوي عـــن عدم تعويل الذات على الغير ســـوف يفضي بها إلى ضرب من العزلة؛ لكنها في رأيه عزلة غنية وهي بمنزلة ينبوع للأفعال ولا تنضوي على أي أثرة، وارتأى أن هذه العزلة المنشودة بالنسبة إليه فيها «إيثار» يغني الذات والغير في آن.

ويعود بـــدوي ليقارن بين الإيثار والتضحية، مشيراً إلـــى التقائهما في نقطة عَدَّها أعلى درجات الوحدة المتوترة في الألم السَّار.

الثالوث الثاني في مقولات العاطفة: مُكَوَّن من أصل هو «الحبُّ» ومقابل هو «الكراهية»، مُتّحِدَيـــن في وحدة متوترة هي «الحب الكاره»، ومسوِّغ الانتقال إلى هذا الثالوث الثاني يكمن في فكرة الإيثار، فهل يعني هذا الانتقال عينه تحوّلاً من الذات إلى الغير؟ وسبب هذا التساؤل هو أنَّ انتقال الذات إلى الغير في حالة الحبّ، يسلبها احتفاظها بحضورها بالمعنى الوجوديّ الذاتـــيّ، لذلك يرفض بـــدوي هنا أن يكون هذا الانتقال محوِّلاً للـــذات الوجودية إلى الغير، ويسوّغ رفضه بتأكيـــده أنَّ المحبَّ يسبغ ذاتيته الخاصّة على الغير أو المحبوب. وعليه، يُفَسَّر الشعـــور الإنساني في عاطفة الحب وفقاً لبدوي من حيث إنَّـــه يبدأ بشعور الذات بأنها تنمو

وتزيـد ويبلغ ذروتـه في شعورها ضمن وحدتها بتعمُّقها وشمولهـا إلى أن تستولي على الغير بشكلٍ تام، متسعةً إلى حدّ لا يبقى فيه غيرها . وبذا يتحوّل الإيثار إلى أثرة في الحبّ.

لكن، هل يمكن التسليم مع بدوي ومن منظورٍ وجوديٍّ على وجه الحصر أنَّ المآل النهائي للحـبِّ يكون في الأثرة؟ الحقيقة أنَّ هذا التسليم عينه يقتضي تأكيد المعنى الوجوديّ للحبِّ فـي الفرديَّة من جهة ذات واحدة بصورة المِلْكيَّـةِ المطلقة للذات الأخرى، وهذا يقوِّض في علاقـة الحبِّ طابعها الديالكتيكي المنشود؛ لأنَّه لا يمكن أن توجد في هذه الحالة أيّ طريقة علـى المستوى الوجوديّ تتيح أن تكـون الأثرة في الحبِّ متبادلة بين ذاتين مُحبتين، بعضهما لبعضـ، بسبـب أنَّ ذاتاً واحدة تكون مالكةً فحسب، والذات الأخـرى تكون مملوكةً، وإذا كان الأمـر كذلك، فإنَّه يفضي إلى انتقاص تجلي حضور الحبِّ بين ذات الـمُحبِّ وذات المحبوب على نحوٍ متساوٍ؛ لأنَّ ذاتاً تكون طاغيةً على الذات الأخرى بشكلٍ تام، بأن تمتصها في فرديتها وتلغـي وجودها، ما يفضي إلى إنهاء حالة التوتـر نفسها الواجب حدوثها بين ذاتين مُحبتين أو حتى في ذات الـمُحِبِّ نفسه.

وقد فسَّر كيركيغور الحبّ وجوديّاً بصورة أكثر عمقاً من بدوي بتأكيده أنَّ «الطريق الأساسي للفهم هو أن تصير كالمحبوب، لأنَّ المرء لا يفهم إلا بمقدار ما يصبح متحداً مع الشيء الذي يحبـه»(١٦)؛ إلا أنَّ صيـرورة المحـب محبوباً في رأي كيركيغور لا تعنـي الأثرة كما هو الحال عنـد بدوي؛ وإنما تعنـي تعميق الفهم بالآخر المحبوب، لذلـك كان كيركيغور نافذ البصيرة عندمـا أكَّـد أنَّ الفرديَّة هي الافتراض المسبق للحبّ، ولهذا فـإنَّ أغلب البشر لا يمكنهم أن يحبـوا بشكلٍّ حقيقي(١٧)؛ غير أنَّ بدويّاً إذ اعتقـد أنَّ الحبّ في أعلى ذرواته يصير أثرة، لأنَّ الذات تشعر أنها هي وحدها الموجودة بالفعل، فإنَّ هذا يؤول بالنسبة إليها أن «يولِّد إحساساً بالكراهية لكلِّ ما عدا الذات»(١٨).

وحاول بدوي عبـر تفسيره الوجوديّ إثبات أنَّ الشعور بالكراهية ناجم أساساً عن الشعور بالحبّ. ومردُّ ذلك إلى أنَّ حقيقة الكراهية وفق منظور بدوي الوجوديّ تنبع من رفض الآخر أن يكون موضوعاً لملكية الأنا، وهنا يظهر تماماً أنَّ الكراهية نفسها تنبع من الحب، فالإنسان يكره من لا يقبل أن يكون موضوعاً لحبّه.

لكن هل تُعَدُّ الكراهية- أيّاً كان سببها- حالةً وجوديةً أصيلةً أو هي حالة زائفة لا يجب الاستنـاد إليها في المواقف الوجوديَّة المتنوّعة التـي يحياها الإنسان؟ هنا يمكن القول:

إنَّ الكراهيـة لا يمكن أن تكون مسوغة عندما تُوجَّه مـن ذاتٍ ما نحو ذات أخرى لمجرد أنَّها ليسـت موضوعاً للحبِّ أو تحول دون الحصـول على موضوعِ الحب، كذلك لا يُعَدُّ مُسوَّغاً كما فعل بدوي حسبان الكراهية مقولةً وجوديَّة أصيلة تتحدَّدُ الذات بموجبها؛ لأنَّ بناء الشخصية على المستوى الوجودي على أساس الكراهية - ولو تمَّ ذلك في أفق حركة ديالكتيكية مزعومة- سوف يفضي إلى أن تكون الكراهية مكوِّناً أنطولوجياً قارّاً في جِبِلَّةِ الموجودِ الإنسانيِّ، وهذا سوف يـؤول إلى أن تشيع في مواقفه العينيَّة كلها، وليس فيما يتعلق بموضوع الحب فحسب. ومـا يثبـت ذلك أنَّ بدوي نفسه أكَّـد كما مرَّ سابقاً أنَّه يُعنى بالمقـولات ومنها الكراهية من الناحية الوجودية لا من الناحية السيكولوجية، أي بمعناها من حيث تكوين طبيعة وجود الذات المفردة على حدِّ تعبيره، لذلك لا يمكن قبول أنَّ الكراهية مكوِّن لوجود الذات الإنسانية؛ لأنه لو صح ذلك لكانت الكراهية موجودةً في كل البشر وظاهرةً على هيئة أفعال عينية متحققة، ومن ثمَّ تصير حالة وجودية طبيعية لا تستدعي أيَّ استهجان.

وعلـى أي حـال، ارتأى بدوي أنّه عندما يبلغ شعور الـذات الإنسانية بالحب أعلى درجاته ويُقابل في الوقت نفسه بتمنّع شديد رافض عندئذٍ يبلغ الشعور بالكراهية أعلى درجاته، وهنا تتجلـى القمة المشتركة بين هذين النقيضيـن إذ تتحقق هذه الوحدة المتوترة، وعندما يلتقي الشُّعـور بالحبّ مع الشُّعور بالكراهيـة في أعلى درجة لكليهما داخل هـذه القمة المشتركة، تتجلى الغيرة؛ لأنَّ الغيرة تقوم على حبّ مطلق للمحبوب وكراهية مطلقة لغيره، فهي حبٌّ كاره كما يرى بدوي. من هنا يتحدَّد المعنى الوجودي للثالوث الثاني في لوحة المقولات الذي ألَّفه بدوي من أصل هو «الحب» ومقابل هو «السرور» ووحدة متوترة تجمعهما هي «الحب الكاره».

هذا، وعلى أساس العودة إلى الثالوث الأول في هذه اللوحة وهو «التألم السّار» يُلاحظ أنَّ هذا الثالوث يقـوم على تحقيق إمكانات الذات الإنسانيّة على هيئة الآنية أو الوجود الفعليّ. بيد أنَّ الثالوث الثاني يدل على اتجاه أوسع لتحقيق الإمكانات في الوجود. لذلك، يدل الثالوث الثانـي على توجُّه الـذات بفاعليّةٍ شديدة نحو تحقيق إمكاناتها، فـي حركيّة مستمرة. وهنا يظهـر واضحاً أنَّ مقولات الثالوث الأول تكون الذاتُ فيها بصدد تحقيق أشياء كائنة بالفعل، ومـن ثمّ فإن تحقيقها يدلُّ على تحقيـق مضى وكان؛ أما مقولات الثالوث الثاني تكون الذات فيهـا بصدد تحقيق إمكانات لم تأتِ بعد وستكون، بمعنى أنَّ الثالوث الأول مسبوغ بالماضي، والثالـوث الثاني مسبوغ بالمستقبل في منظور بدوي. ومن هذا المنطلق أكّد بدوي أنَّ هذين الثالوثيـن خاضعان بصورةٍ ضرورية لـ«الزمانية»، فالحبّ يدلّ على مستقبل لم يكتمل، أي هو

بمنزلــة مشروع يتجه نحو التحقيق، والســرور والألم هما في الحقيقة محصلة لأمرين حدثا في الماضي وجلبا معهما الألم والسرور. وعليه، يتبيّن أنَّ هذين الثالوثين يُظهران أنَّ الزمانيّة لها دور مركزي في تكوين بنية الوجود. وجليٌّ أنَّ الثالوث الأول في مقولات العاطفة قد كشف عــن الماضي، وكذلك فــإنَّ الثالوث الثاني في مقولات العاطفة قد كشف عن المستقبل؛ لكن بقــي الحاضر، فكيف استطاع بــدوي الكشف عنه؟ والجواب عن هذا السؤال سوف يكون من خلال البحث في الثالوث الثالث في مقولات العاطفة.

الثالـوث الثالـث في مقولات العاطفة: مُكوّن مــن أصل هو «القلق» ومقابل هو «الطمأنينة» مُجتمعيــن في وحدة متوترة هي «القلق المطمئن». وينطلق بدوي في تحديده للمعنى الوجودي للقلــق بتمييزه بيــن القلق والخوف، فينتهي إلى أنَّ «الخوف مرتبــط بشيء معين نخاف «منه» وشيء معين نخاف عليه»(١٩). وهذا يعني أنَّ شعور الذات الإنسانية بالخوف يقتضي شيئاً مهدِّداً واضحــاً بالنسبة إليها، أي إنَّ هذا الشيء الذي تخاف منه هذه الذات عينُها بيِّنٌ بالنسبة إليها، إذ يهــدِّد وجودهــا أو ما يتعلق به بحيث تخاف عليه؛ وبالمقابــل نظر بدوي إلى القلق على أنّه «لا تعيُّن صِرْف؛ ولذا فإنَّ موضوعه هو العدم». ومن هنا يتبيّن أنَّ قلق الذات الإنسانية لا يكون بسبب أشياء محددة موجودة فعلاً في الواقع العيني؛ وإنما يكون القلق ناتجاً عن الذات من أجل تحقيــق إمكانيتها في الوجود. وهذه الإمكانية إذا أُخذت بحدّ ذاتها لا تعني أكثر من إمكانية أي قابليــة للتحقُّق ولا ترتبط بأي تعيُّن محدَّد، ولهــذا هي بمنزلة قدرة مفتوحة على الاختيار وتكــون مُتاحة في الإمكانية نفسهــا. وهذا يفضي إلى التمييز على مستوى قلق الذات بين قلق أصيل يدل على الوجود الحقيقيّ الماهوي وقلق غير أصيل يدل على الوجود المتعيّن.

يعني هذا الكلام السابق أنَّ قلق الذات الإنسانية يكون منصبّاً على تحقيق إمكان وجودها الحقيقي الناجم عن الوجودِ الماهويِّ، الذي يدلُّ على وجودها في حالة الإمكان قبل الانتقال إلــى التحقق الوجــودي الفعلي في العالم وهذا النوع من القلق ينطــوي على بُعد أصيل؛ أما ما تقلــق منه الذات فيحــدث بعد أن تكون قد حققــت إمكان وجودها فــي العالم بأنْ صار الوجودُ الماهــويُّ الخاصّ بها وجوداً متحققاً في الواقع الفعليّ في العالم. وبذا تكون الذات قد استنفدت إمكاناتها كلها، وخسرت إمكانات أخرى لم تحققها، وهذا ما يدعوها إلى القلق منه، وبما أنَّ القلق لا يكون متعلقاً بأيِّ موجودٍ عينيٍّ محدَّد كما مرَّ سابقاً، فالسؤال المطروح ما موضوع القلق؟ والجواب: موضوع القلق هو العدم.

ويفسّر بدوي أنَّ موضوعَ القلق هو العدم، مستنداً إلى هيدغر، إذ أكّد أن الآنية (الدازاين= الموجود الإنساني) عندما تحقّق إمكاناتها في العالم، فإنها لا تحقّق كلَّ إمكاناتها بصورة مطلقة، لذلك يبقى ما لم تحقّقه، فالآنية لأنها في العالم تعاني النقص، وهذا النقص هو عدم لا يبلغه الإنسان إلا بالقلق.

والحقيقة أن بدوي هنا يستند في تمييزه بين الخوف والقلق إلى هيدغر أيضاً وكذلك في ربطه بين القلق والعدم على أساس أنَّ القلق هو قلق الذات الإنسانية على إمكانات لم تحققها بصورةٍ تُظهر لديها نقصاً يُنظر إليه بوصفه عدماً. واستناد بدوي إلى هيدغر يظهر بتبيان وجهة نظر هيدغر، كما يوضّحها ميشيل جيلفن Michael Gelven فيما يتعلق بالتمييز بين الخوف والقلق إذ بيَّن أنَّ «القلق ليس شيئاً مماثلاً للخوف، لأنَّ الخوف متعلق دائماً بموضوع مُحدّد يُخشى منه، فأنا أخاف من ضريبة يفرضها عليَّ جابي الضرائب، أو من امتحان وشيك، أو كلب مزمجر يعترض دربي؛ لكن ممَّ أقلق؟ لا أستطيع في حالة القلق أن أشير بإصبعي إلى موضوع مفردٍ واحد؛ غير أنّه في حالة الخوف أنا أعرف على وجه الدّقة ما الذي ينزع خوفي، فإذا سُددت ضرائبي من مُحسن ما، أو أُلغي امتحاني، أو إذا حُبس الكلب المزمجر الذي يُهدّدني، لن أكون بعدُ خائفاً لا أستطيع أن أقول ما يقلقني في حالة القلق. في الحقيقة إذا سألني شخصٌ ما الذي يقلقني؟ سوف أجيب على الأغلب: إنّه العدم. وفي قولي ذلك لا أعني أنّي لستُ قلقاً أبداً، بل يعني أنّه لا يوجد شيء مُحدَّد يُقلقني، لأنَّ ما يُقلقني هو وجوديّ الفعليّ What bothers me is my existence»[٢٠]. وهذا يعني أنَّ الخوف يكون من موضوع مُهدِّد للذات الإنسانية بضرر قد يلحقهُ بها. لذلك يظهر أنَّ الخوف يكون من أذىً ماديٍّ محتمل الوقوع. ولئن كان هيدغر يربط الخوف بموضوع ماديٍّ مُحدَّد، فإنَّه يفهم القلق في أفق أنطولوجي، ويتحدد ذلك على أساس أنّي إنسانٌ. والقلق في رأي هيدغر يكشف العدم، أي يكشف محدوديّة الإنسان وعجزه بالنسبة إلى نفسه عن تحقيق إمكاناته وهذا ما قاله بدوي تماماً دون أن يصرّح بذلك بطريقة واضحة، فقد ذهب هيدغر إلى أنّ «الموجود الإنساني human being بتأمّل إمكاناته الخاصة يصير واعياً بمحدوديته his finitude، فهو يعرف أنَّ مآله إلى الموت، من حيث إنّه سوف يتوقف عن أن يوجد»[٢١].

والواقع أنَّ كيركيغور كان قد حدَّدَ مقولة القلق بوصفها عنصراً أساساً في الوجود الإنساني، وهذا ما أخذه الوجوديون عموماً عنه ومنهم هيدغر ومن ثَمَّ بدوي حتى إنَّ كيركيغور ارتأى أنَّ حالةَ القلق التي تلفُّ الإنسان تملي عليه الوقوف بين إمكانات متعددة تتجه نحو التحقيق.

وهنا «يشعر المرء بأنَّه قدرة خالصة وهذه القدرة لا نستطيع أن نقطع بوجودها قبل أن نمارسها فعــلاً، و لذلك كانت مرتبطة بالعدم»[٢٢]. وعليــه، نلاحظ أنَّ كيركيغور كان سبَّاقاً على كلٍّ من هيدغر وبدوي اللذين -من حيث إنَّهما أكَّدا أنَّ موضوع القلق هو العدم- أخذا هذه الفكرة عن كيركيغور الذي فسَّر قدرة الإنسان على تحقيق الإمكانات على أساس ارتباطها بالعدم، فوجود هذه القدرة عينها في رأي كيركيغور «ليس شيئاً آخر غير الفعل الذي تقوم به، فهي تتجه نحو مستقبل ليس شيئاً وعليها أن تحدِّده، أو نحو عدم يجب أن تحيله إلى وجود»[٢٣].

علــى أي حال، أراد بــدوي انطلاقاً من فكرة أنَّ القلق يُشْعِرُ الــذات الإنسانية بالعدم أن يثبــت أنَّ القلق «يرتبط بالحاضر، ويقوم في الآن»[٢٤]. ويفسّر بدوي ذلك بأنَّ القلق «يقوم في الآن الحاضر، على أساس هذا العدم الذي يثير القلق شعورنا به: فإنَّ الشعور في هذه الحالة لا يتعلق بلحظة ذات كيان، إنما ببرهة لا سُمك لها إطلاقاً، وهي ما نسميه الآن»[٢٥].

ويتابــع بدوي هيدغر فــي آرائه ذاهباً إلــى أنَّ القلق يبلغ ذروته من حيــث إنَّه قلق الذات الإنسانية على إمكانــات لن تستطيع تحقيقها بسبب واقعة الموت. «فالقلق الصادر عن الموت هو قطعاً أشدُّ قلق يعانيه الإنسان في حياته، لأنَّه إنهاء لإمكان الوجود في العالم، وليس مجرد نبذ إمكانات وأخذ أخرى، حتى إنه في وسعنا أن نرد ألوان القلق المختلفة إلى هذا النوع الأقوى والأشد»[٢٦]. والحقيقة أن بدوي في هذا المقام أيضاً كان قد أخذ آراءه عن هيدغر، ومردُّ ذلك إلــى أنَّ «الدازاين كما أخبرنا هيدغر، هو دائماً فهم لنفسه، ودائماً راكنٌ قبل إمكاناته بوصفها غيــر متحققة بعدُ. كيف إذن يمكن أن نــدرك الدازاين بوصفه كُلّاً؟ إنه دائماً يروغ من إدراكنا، ولا يقدّم نفسه لنا فعلياً وتماماً، وإنما يقدّم نفسه كإمكانات غير متحققة بعد لكن توجد إمكانية أخيرة بالنسبة إلى الدازاين، هي إمكانية انتهاء الإمكانات كلها، أعني الموت»[٢٧].

إنَّ المهــمّ في الأمر أنَّ بدوي يجد في قلق المــوت مسوِّغاً للانتقال إلى المقولة المقابلة لمقولــة القلق وهي مقولة الطمأنينة: «في قلق الموت، مع ذلك شعور بالطمأنينة، لأنَّ الموت سكون، ذلك بصفته انقطاعاً؛ ولهذا يمتاز بهذين القطبين المتنافرين: القلق والطمأنينة، وفي التوتر بينهما يقوم عنف الإحساس بالموت»[٢٨].

ويحــدّد بدوي الطمأنينــة هنا معوِّلاً علــى آراء الفيلســوف الألمانــي فريدريش نيتشه (١٨٤٤- ١٩٠٠) فيما يتعلَّق بمــا يسمِّيه نيتشه حُبَّ المصير: «الطمأنينة التي نعنيها هنا هي تلــك الناشئــة عمّا يسميه نيتشه حــبّ المصير، وذلك بأن نحسب هــذا العدم[٢٩] الذي يقلق

«منــه» عنصراً جوهرياً في تركيب الوجود في العالم، ولولاه لما تحقق هذا الوجود»[٣٠]. وبما أنّ بــدوي اعتقــد أنّ الطمأنينة التي يعنيها ناشئة عمّا يسميــه نيتشه حُبَّ المصير، فإنَّ حُبَّ المصيــرِ Love of Destiny بالنسبة إلى «نيتشه» يُعدُّ «مفهومــاً أساساً متصلاً بإرادة القوّة Will to Power ومضادّاً للحفيظة على الأحقاد والضغائن، إذ إنَّ نيتشه في رؤيته لما يجب أن يكون عليه الإنسان الأعلى يطالب بالفرد القويّ الذي يتمكن من التحكم بقدَره الخاص بتأكيد حياته في جميع مظاهرها، وبفعل توكيد كهذا، تصيرُ الحياة شيئاً من صنع الإنسان أو من نتاج براعته وبذا يكون عائداً للفرد أن يخلق مصيره، مترفِّعاً على المجرى المؤلم للأحداث»[٣١].

والحقيقة أن هيدغر كان قد أخذ فكرة حبِّ المصير عن نيتشه ووظّفها بما يتلاءم مع سياق فلسفته مؤكداً أن المصير هو الذي يحدّد نهايات الأفراد، ويقصد هيدغر بذلك، كما يقول: «إنَّ قوة المصير تكون بالدرجة الأولى حُرّةً في الانسجام والنزاع. فالمصير المحتوم لـ«الدازاين» في جيله ومعه in and with its generation يؤول بالدازاين إلى أن يكون حدوثاً كاملاً وأصيلاً»[٣٢]. وجليٌّ أن نيتشه وهيدغر في رأييهما يتفقان على أنَّ قبول المصير يُفضي بالإنسان إلى أن يحقق ضرباً من القناعة يسفر عن سكينةٍ أو طمأنينة. وهذا ما أخذه بدوي عنهما.

ومهما يكن من شيء، فإنَّ حبَّ المصير يدل على قبول الذات الإنسانية لما لم تحققه من إمكانــات، ومــا يقتضيه عدم هذا التحقق من سلب تتعرض له، يرجع إلى نبذ هذه الإمكانات بفعل العدم الذي يُقلقُ «منه»، لكن مع قبول أنَّ هذا العدم هو عنصر جوهري داخلٌ في تركيب الوجــود في العالــم، أي الوجود الإنساني، لأنّه هو الوجود الوحيــد الذي يمتلك عالماً؛ غير أنَّــه إذا كانت الطمأنينة الناجمة «مما يقلــق منه» وهي الطمأنينة الناجمة عن حب المصير، تستدعي قبول فقدان تحقيق الإمكانات، ومن ثمَّ تقتضي أساساً حالة من الهدأة والثبات، فإنَّ «الطمأنينة بالنسبة إلى ما يقلق «عليه»، يمكن أن تأتي بالرضا عمّا تحقّق بالفعل من إمكانات، والرجــاء في تحقيق أكبر قدر ممكن، وبهذا الرجاء تأخــذ الطمأنينة طابعاً حركيّاً»[٣٣] ويعدُّ بدوي في هذا الاتجاه الرجاء قاسماً مشتركاً بين القلق والطمأنينة.

وعلى هذا الأساس، وتساوقاً مع آراء بدوي تتجلّى الوحدة المتوترة لكل من القلق والطمأنينة، في اكتنافهــا للتناقض القائم بين حالين محدَّدين: القلق من الموت؛ والطمأنينة من الرجاء. وهنــا يكون بدوي قــد توصَّل إلى مقولة القلق المطمئن التي هي الوحدة المتوترة التي تجمع مقولة «القلق» ومقولة «الطمأنينة». وبذلك يكون بدوي قد انتهى من مقولات العاطفة.

مقولات الإرادة

الثالـوث الأول فـي مقـولات الإرادة: مُكوَّن مـن أصل هو «الخطر» ومقابـل هو «الأمان» مُجتَمِعَين في وحدة متوترة هي «الخطر الآمن». وهنا ينطلق بدوي من رؤية مُفادُها أنّ الذات الإنسانيـة تحوز في وجودها الذاتيّ قوة الإرادة التي تُحقّـق بوساطتها إمكاناتها داخل عالم مملـوء بالأشياء والـذوات الإنسانية الأخرى. وأكيدٌ أنَّ هذه القـوّة تنبع من حريّة الذات في اختيار ممكن من بين الممكنات المتاحة لها من أجل تحقيقه. ولا غروَ أنَّ اختيار الذات لأحد الممكنات بقصد تحقيقه، لا يكون قائماً على معرفةٍ مُسبقة، لأنّه تلقائيٌّ ناجمٌ عن طبيعتها من حيـث تكوُّنها ونزوعها نحو التعيّن. ولما كان أمام الذات الإنسانية ممكنات لا نهاية لها تنتظر التحقيق، فإنّ اختيار أحدها دون غيره بقصد تحقيقه سوف يصيب الإرادة بالحيرة والتردُّد، لذلك لا بدَّ للذات من أن تختار تحقيق ممكن دون غيره. وهنا يبزغ معنى الخطر أو المخاطرة بالنسبة إلى الذات، فلكي تختار الذات يجب أن تُخاطر بأن تنال شيئاً على حساب شيء آخر؛ لكـن، يظهر أنَّ بدوي قد صيَّرَ المعيار الوحيد بالنسبة إلى الذات الإنسانيّة في عملية اختيار الممكن هو الخطر أو المخاطرة، وهو بذلك استبعد أي معيار آخر مأخوذ به سواء أكان عقلياً أم أخلاقياً أم اجتماعياً. والحقيقة أنَّ بدوي هنا متأثّر بـ«نيتشه» وهو نفسه لم ينكر هذا التأثُّر بقولـه: «وهذا ما أدركه نيتشه تمام الإدراك فجعل الإرادة في أصلها إرادة الخطر؛ وعنده أنَّ الحياة بوجه عام معناها الوجود في حال الخطر»[٣٤].

وعلـى أيّ حـالٍ، ما دام الخطـر أو المخاطرة، هما أساسُ اختيـار ممكنٍ محدّد من بين الممكنات الأخرى، فإنَّ ذلك يستدعي تصميماً على الفعل، على الإنسان من حيث هو حرٌّ أن يتحمل تبعاته.

ولا شكَ في أن شعور المُخاطر بالحرية سوف يصاحبه قلقٌ لا بدَّ منه، لأنّ في المخاطرة مغامرةً أو إقداماً قد يهدد وجود الذات الإنسانية نفسها؛ إلا أنَّ في المغامرة شجاعة. وعليه، فـإنَّ القلق في المخاطرة فـي رأي بدوي يستحيل إلى وحدة متوتـرة، أي قلق نابع من عدم اليقيـن بالمخاطرة، وطمأنينـة نابعة من تحمّل المسؤولية. ولئـن كان طلبُ المخاطرة بحد ذاته فيه إلقاءٌ للذات في مشكلاتٍ مهولة، فإنَّ نزوع الذات نحو المخاطرة يكون دفعةً واحدة وبشـكل تام، بمعنى أنّ المخاطرة تنبثق في فعل واحد تام الأركان، لذلك هي تقود كما يعتقد بدوي إلى الشعور بالحضور في الزمانية، وبذا تهب الشعور بالسرمديّة.

غيــر أنَّه إذا كانــت المخاطرة تتم بفعلٍ واحــدٍ يحدث في الآن، فمن أيــن يتفتق الشعور بالسرمدية؟ والجواب هو أنَّ الأمان هو الذي يهب الشعور بالسرمديّة، إذ الأمان يعدّ ثباتاً لذلك ينطوي على دلالة عميقة على السرمديّة؛ لكن من أين يأتي مصدر الشعور بالأمان داخل الخطر نفسه؟ يرى بدوي هنا أنَّ الأمان ينبع من يقين التصميم على المخاطرة في سبيل تحقيق الفعل. ومــن هنا يظهر أنَّ معاناة الخطر حتى لو أفضت إلــى الالتباس بالنسبة إلى الذات، فإنّ هذا الالتباســ يمكن تجاوزه، عند الانتقال إلى الفعــل، بفضل عزم الإرادة ووضوح مقصودها وقد يكون هذا النوع من الأمان الذي يقصده بدوي ناجماً عن الإقدام على الفعل فحسب، من حيثُ إنه تجاوزٌ للتردّد بين ممكنات متعدِّدة باختيار أحدها لتحقيقه بوساطة القدرة؛ لكن ينبغي على الذات الإنسانية ألا تركن إلى الأمان؛ لأنَّه مجرد جسر نعبر عليه من خطر إلى خطر آخر. وإذا كانــت الذات الإنسانيــة لا تستطيع أن تعيش في خطرٍ مطلق، لأنه يفتك بها، وإذا كان من غير الممكن لها أن تنعم بالأمان المطلق لأنه يُفضي بها إلى الجمود والركود، لم يكن بدٌّ لها من أن يكتنفهــا الخطر والأمان داخل وحدةٍ متوترةٍ في الوقت نفسه. «فلم يعد غير الخطر الآمن هو الذي يكفل للذات الوجود الحيَّ وتحقيقَ الإمكانات في حريةٍ ومسؤوليّة»[٣٥]. من هنا يظهر أنَّ بــدوي انطلق من أصلٍ هو «الخطر»، ووضع مقابــلاً له هو «الأمان»، وانتهى إلى وحدةٍ متوتِّرة هي «الخطر الآمن» ليس هدفها التوفيقُ أو رفع التعارض، وإنما الإبقاء على التوتر قائماً؛ لكن بدوي هنا لم يشرْ إلى آراء هيدغر فيما يتعلق بمقولتي الخطر والأمان الوجوديتين، وإن كان قد اتخــذَ موقفــاً وسطاً وأقلَّ حدةً من موقف هيدغر في هذا المنحى. ومردُّ ذلك إلى أنَّ هيدغر كان قــد أكّد أنَّ «الفيلسوفَ في مباشرة نشاطه النظــري، ينبغي عليه أن يحتقر قيمة الأمان، لكــي يختار النزول في المنزلة القصوى للخطر، وذلك لعدم التيقن المتواصل من هذا العالم. ويجب أن يباشر العيش مع صلابة الخطر للوجود الإنساني»[٣٦].

الثالـوث الثانــي في مقولات الإرادة: مُكوَّن من أصل هو «الطفرة» ومقابل هو «المواصلة»، تجمعهما وحدة متوترة هي «الطفرة المتصلة»، فعندما تخاطر الذات الإنسانية باختيار ممكن مــن الممكنــات، فإنَّ مخاطرتها فعــلٌ واحدٌ تامٌ يحدث في الآن. وهــذا يعني أنَّ «الذات في سيرها بالتحقيق لإمكاناتها لا بدَّ أن تثبَ من فعل إلى الآخر، أما السير المتصل فغير ممكن. ولذا فإنَّ المقولة الثلاثية الثانية للإرادة هي مقولة الطفرة»[٣٧].

والواقــع أن قول بــدوي بالطفرة يرجع إلى محاولته إيجاد حلّ لمشكلة الصلة بين الذات الإنسانيــة المفــردة من جهة، والذوات الأخرى والأشياء من جهــة ثانية؛ لكن، يظهر هنا أنَّ

عبد الرحمن بدوي افترض حتى يسوّغ قولَه بالطفرة أنَّ الذات الإنسانية مستقلة عن غيرها مُغلقــة على نفسها وكأنها تحيا وحيدةً في صقيع العزلة، وأنَّ الاتصال بين الذوات الإنسانيّة معــدوم! لكنه يجد المســوِّغ لذلك على أساســ أنَّ الذات الإنسانية يجــب عليها أن تتصل بـ«وجودهــا الماهويِّ»، أي بما يمكن لهــا تحقيقه، كما يجب عليها أن تتصل بـ«وجود الغير»، ولمــا كانت الذات منفصلة عن هذين الضربين من الوجود، لذلك أي اتصال تقوم به الذات يجب أن يكون عن طريق الطفرة.

ويمكــن اكتشاف أصــول هذه الطفرة التي قال بها بدوي في فكــرة الوثبة عند كيركيغور الــذي حدَّدَ مراحل أو مجالات الوجــود الإنسانيِّ، وهي المجال الجمالي أو الحسي إذ يعيش الإنسان من أجل متعته؛ والمجال الأخلاقي إذ يلتزم الإنسان بالمعايير الأخلاقية السائدة في عصره ويعمل بها؛ – وأخيراً المجال الديني، وفيه يعيش الإنسان حبّاً عميقاً يدلُّ على وجوده الأصيل في كنف الله(٣٨). وهذه المجالات أنفسها أو هذه الحيوات منفصل، بعضها عن بعض، ولا سبيل إلى الانتقال من مجال إلى آخر مباشرةً، لكن يُنتَقَل بطفرة أو وثبة وجوديّة تنبع من الحرية الذاتية للإنسان تقوم على الانتقال من ضربٍ حياتيّ إلى ضرب حياتيٍّ جديد مختلف عــن السابق تماماً... وهذا يدل علــى أنَّ كلَّ مجالٍ من هذه المجالات التي قال بها كيركيغور هو إمكانية تنتظر التحقيق ولا سبيل لذلك إلا عن طريق وثبة وجودية تؤسس في هذا الاتجاه للطفرة التي قال بها بدوي.

لكــن، **كيف سوّغ بدوي حــدوث الطفرة؟ ومــا هو الحل الذي وضـعـه لهذه المشـكلة؟** هنا أكّــد بدوي أنَّ تلــك «هي المشكلة التي لا نستطيع أن نحلها بطريقة معقولة، لسبب بسيط هو أنّهــا بعينها اللامعقول الأكبر. ولكي تُفهم فكرتها علــى هذا النحو لا بدَّ من القول بفكرتين: اللامعقول واللاعليِّة»(٣٩).

إنَّ تأمّــل الفكرة الأولى التي قال بهــا بدوي وهي «اللامعقول»، يُظهِرُ أنَّ تسويغه لها يقوم علــى تسليمــه بحضور العدم في الوجود؛ لأنَّ القلق من حيث هــو كاشف العدم، فإنّه يكشفه بوصفــه عنصراً مكوّناً للوجود بصورةٍ جوهريّة، وهذا عائد إلى أنَّ الذات الإنسانية وهي في مَعرض تحقيقهــا لإمكاناتها، لن تقدر على تحقيقها كلها، وتبقى ممكنات غير متحققة، تدلّ على العدم، لذلك هذا العدم نفسه في قابليته للتحقق-هذا في حال تحقّقه-يدخل في تركيب الوجود، وهذا هو اللامعقول.

إنَّ اللامعقــول يمثّل فعالية إيجابيّة منظــوراً إليه كطفور، ويمثل أيضاً سلباً لهذه الفعالية الإيجابية منظوراً إليه على أنّه لا تحقُّق للممكنات، أي عدم؛ لكن هل يمكن التسليم مع بدوي بذلــك؟ والجواب هنا أنَّ بدوي قد فهم تحقيق الممكــن ولا تحقيقه في آن واحد على أنهما يمثــلان اللامعقول على الرغم من أنّه لم يميّز في فهمه المزدوج هذا لـ«اللامعقول» اختلاف معنــاه في هاتين الحالتين. فكيــف يمكن أن يكون اللامعقول سبباً فــي تحقُّق الممكن وفي الوقــت نفســه يكون سبباً في عدم تحقّقه. هذا ما لم يسوغه بــدوي، كما أنَّ ربط بدوي بين الإرادة والطفرة ومن ثَمَّ تحديدها على أنها اللامعقول في أفق ما تختاره الذات من إمكانات لتحقيقهــا يمكن أن نجده ببساطة عند كيركيغور الذي يخاطب كلّاً منَّا قائلاً: «أَدْخلْ الإرادة، بــكلِّ ما تنطوي عليه من لا معقول، تجــد أنَّ الأشياء لم تعد بهذه البساطة: فالاختيار بعد أن كان مشكلــة يصبح جدلاً (ديالكتيكاً) حيّاً، فيه أنا ذاتي هو الذي يكون في الميزان»[٤٠]. وهنا ظاهرٌ تماماً أنّ كيركيغور يؤسس لعلاقة بين الاختيار والقلق على تحقيق الإمكانات من حيث تأكيد البُعد اللامعقول في الإرادة.

وبالانتقــال إلى تأمُّل الفكرة الثانيــة التي قال بها بدوي وهي «اللاعلّيّــة» بالإضافة إلى الفكــرة الأولى التي هي «اللامعقول»، يُلاحظ أنّ بدوي يرفض فكرة العلِّيَّة بكلِّ معانيها سواء أكانت علميّة أم لاهوتية أم فاعليّة.

وكان هيدغر قد أشار بطريقته إلى غموض معنى العلّيَّة، ذلك أنَّ «مبدأ العلَّة لا يساعدنا أبداً عندمــا نريــد أن نستوضح أساس وجود الشيء أي أصله أو علته. ما تزال ماهية المبدأ (=مبدأ العلة) مُبهمة. يبدو مبدأ العلّة مُبهماً، تحجبه الغواشي وذلك مهما كانت زاوية النظر إليه»[٤١].

إنَّ المهــم في الأمر أنّه عندما انطلق بدوي من «الطفرة» بصفتها «أصلاً»، كان لا بدَّ من أن يجــد لها مقابــلاً. وهذا المقابل في رأيه هو «المواصلة». وتعني المواصلة هنا «نوعاً من التوقّــف تقوم به الذات في طفراتها، لأنها ليست قــادرة على الطفرة المستمرة الآنية، هذا مــن ناحيــة؛ ومن ناحية أخرى لا بدَّ منهــا لكي يتمَّ الفعل في تحقُّقــه بالغير»[٤٢]؛ لكن كيف تعنــي المواصلة نوعاً من التوقف؟ هنا لا يقدم بــدوي أيَّ جوابٍ! وإنما أشار إلى أنَّ التوقّف تحفّــزٌ مؤقت لوثبة أخرى فحسب، لذلــك يظهر أنَّ بدوي أقحم مقولة المواصلة حتى يجمع الأصل وهو «الطفرة» مع المقابل المُقْحَم وهو «المواصلة»، ليصل إلى الوحدة المتوترة وهي «الطفرة المتصلة».

الثالـوث الثالـث في مقولات الإرادة: مُكوَّن من أصل هــو «التعالي» ومقابل هو «التهابط» ووحــدة متوترة هــي «تعالٍ متهابط». ويتســاءل بدوي: على أي مستــوى يسير هذا الطفور؟ ويجيب بأنه يجب أن يكون متعالياً على نحوٍ دائم، الأمر يُغني الذات بشكلٍ مستمر.

وحــاول بدوي أيضاً أن يميّــز فهمه لـ«العلوّ» من فهم هيدغر، وذلــك ليُظهر أنّه وإنّ كان مُنتمياً أساساً للفلسفة الوجودية؛ إلا أنّ له خصوصيته فيها بوصفه فيلسوفاً وجودياً، رافضاً، المعنــى الذي أضفاه هيدغر على العلّو، إذ إنَّ العلوّ عنــد هيدغر -كما يرى بدوي-ذو طابع سكونــي أو إستاتيكي؛ في حين العلو الــذي يؤسس له بدوي يتسم بطابع حركي أو ديناميكيّ. والحقيقة أنَّ كون العُلُوِّ عند هيدغر خالياً من كلِّ طابعٍ ديناميكي في رأي بدوي، يعني تقويض قدرة الذَّات على الفعل، وتَركَها في حالة سكون بصورةٍ تُفضي إلى عرقلة تحقيق إمكاناتها.

وارتــأى بــدوي بما أنَّ التعالي فــي حقيقته هو ازدياد في تحقيــق إمكانات الذات، فهذا يــدلُّ على أنّه اتجاه نحــو آفاق رحبة لم تُبلَغ بعد، ولهذا يُنظر إليــه هنا من ناحية الزمانية، أو بالأحرى من ناحية المستقبل، فالمستقبل آنٌ زمانيٌّ رئيس مكوِّنٌ للتعالي.

لكــن المُلاحظ هنا أنَّ بدوي لــم يكن موضوعياً في حكمه على العلــوِّ عند هيدغر بأنّه مطبــوعٌ بطابعٍ إستاتيكي، يقتضيه مذهبــه في الوجود. ومردُّ ذلك إلى أنَّ «العُلُوّ عند هيدجر معنــاه التجاوز والمتعالي هو الذي يحقق هذا التجاوز، أي الموجود الذي يعلو. ونحن نصف بصفة «المتعالي» الشيء الذي يتجه نحوه «التجاوز»»(٤٣). ومن هنا يظهر أنَّ العلو عند هيدغر من حيث إنّه يعني التجاوز يدل على حركيّة معيّنة يقوم بها فاعل العلوّ.

وعلــى هذا الأَساس، يتبيّن أَنَّ العلوّ عند هيدغر ليس إستاتيكيــاً، بل يدلُّ على حركيّة تجاوز مــن الآنية (= الموجود الإنساني). وترجع هذه القدرة علــى العُلُوّ في منظور هيدغر إلى التكوين الأنطولوجي للموجود الإنسانيّ، بمعنى أنَّ هذه الآنية عينها، من حيث وجودها تعلو، أي تقوم بصورة أكيدة، بحركيّة تجاوز، وما تتجاوزه هو الوجود المجهول أو الغُفل؛ ذلك بتحويله إلى عالم.

وعلــى أي حــال، يقارن بدوي من حيث إنّــه انتهى إلى أنَّ الآن الزمانــيَّ الرئيس المكوِّن للتعالــي هو المستقبل، بين الطفرة والتعالي، ليستعين بذلك على فهم طابع الزمانيّة بالنسبة إلى المقولة الثلاثية السابقة، التي هي مقولة الطفرة، معتقداً أنَّ «الطفرة تُعدُّ تقهقراً بالنسبة إلى التعالي: إذ إننا في التعالي نقذف إمكاناتنا أمامنا، وفي الطفرة نحاول أن نرتد من هذه المواقع الأمامية إلى مواقع خلفية هي التي علينا أن نغزوها ونؤثر فيها بالفعل»(٤٤). ومن هذا

المنطلق يتبيَّن أنَّ الطفرة، هي ارتداد إلى الوراء وتمثل نوعاً من الرجوع. وعليه، وصل بدوي إلى أنَّ المقولات الثلاثية المكوِّنة للإرادة تتصف بآونة الزمان الثلاثة: الخطر بالحاضر، والطفرة بالماضي، والتعالي بالمستقبل.

غير أنَّ التعالي من حيث هو أصل يمثل المقولة الثالثة من مقولات الإرادة لا بدَّ من أن يقابله «التهابط».

ويفهم بدوي التهابط على نحوين: الأول إيجابي والآخر سلبي. فالأول يدل على أنه ينبغي ألا تركن إلى صورة محددة ثابتة من تحقيق الممكن وإنما عليها أن تتجه دائماً نحو آفاق جديدة. وبالمقابل فإن الثاني أي التهابط بالمعنى السلبي يدل على عائق يحول بين الذات والتعالي، فيؤول بها نحو التراجع. وهذا يدل على أن التهابط السلبي يحول بين الذات واتجاهها نحو تحقيق إمكاناتها، لذلك هو إنهاء لفعاليّة الذات. ومع مقولة «التهابط» ينتهي بدوي من تبيان مقولات الإرادة، ومن ثمَّ تكتمل لوحة المقولات التي وضعها وهي لوحة مقولات العاطفة والإرادة.

منطق الوجدان

كان هدف بدوي من وضعه للوحة مقولات العاطفة والإرادة أنَّ يبين أنَّ الفلاسفة لم يوجّهوا اهتمامهم سوى لمقولات العقل التي تنطبق على الطبيعة أو ما يسمّيه بدوي «الوجود الفيزيائي»، لذلك أخفق الفلاسفة في فهم الوجود الذاتيّ. ومن هذا المنطلق يظهر الوجودُ الذّاتيّ في منظور بدوي بوصفه أرضاً بكراً لم يتمكن جميع الفلاسفة من الدخول فيها لمعرفتها على وجهٍ صحيحٍ. ومردُّ ذلك إلى أنَّ الفلاسفة عوّلوا على العقل الذي ضلّلهم بأن قادهم إلى عالم المادّة، الذي لم يفضِ التفكير فيه إلى كشف النقاب عن حقيقة العالم الإنساني، الذي هو عالمٌ ذاتيٌّ على الأصالة، هذا إلى أنَّ العقل لن يجدي فتيلاً في سبر أغواره؛ لأنَّ موضوعه ليس الإنسان الحيَّ، وإنما موضوعه هو الأشياء التي تُعَدُّ خلواً من الشُّعور. وعليه، حاول بدوي أن يبحث عن مَلَكَة تقيِّضُ له أن يكشف عن الوجود الذاتي الإنسانيّ استناداً إلى لوحة المقولات التي وضعها، وهذه المَلَكَةُ في رأيه هي «الوجدان». «فالوجدان إذن هو المَلَكَةُ التي نعاني بها الوجود بما هو عليه في نسيجه المتوتر على حال العاطفة وقوّة الإرادة»[٤٥].

وتجدر الإشارة إلى أنَّ بدوي كان قد عوّل على ثالوثٍ ديالكتيكي يتألف من «أصل» و«مقابل» و«وحدة متوترة». ومن أجل أن يربط بدوي بين هذا الثالوث عينه وملكة الوجدان

ارتـــأى أنَّ «منطقَ الوجدان منطـــقُ التوتّر». وعلى هذا الأساس رفض بدوي المنطق التقليدي القائـــم على مبدأ عدم التناقض. والحقيقة أنَّ الوجود الذاتي وفق منظور بدوي ينطوي على تناقض وتنافر وصراعات داخليّة، ولا يبني علاقات ثابتة مُحدَّدة مع الذوات الأخرى والأشياء والوقائع، لذلك جاء منطق التوتّر تعبيراً عن هذه الأوضاع.

وبنـــاءً على هذه المعطيات، اعتقد بدوي بأنَّه يؤسِّـــس لمنطقٍ جديد هو منطق التوتُّر، إذ رأى فيه التعبير الأمثل والأكثر أصالة عن الوجود الذاتيّ، بعد أن كان قد وضع لوحة مقولات للعاطفة والإرادة، وجدَ فيها وجوهاً للوجود الذّاتيّ تُدرك بمعاناة الوجدان.

نقد وتقييم

حاول عبد الرحمن بدوي وفق آرائه السَّابقة أن يؤسِّس لتيارٍ جديد في الفلسفة الوجوديَّة، زاعماً، أنَّ توجُّهه فيه مبتكر أصيل، ويقوم على وضع لوحة مقولات، تحدِّدُ الحالات الوجوديَّة الأساسيَّـــة التي تكتنف الـــذات الإنسانيَّة، وقد كان مُنطلقه في ذلك هـــو الربط بين الوجود والزمان بحيث لا يمكن البتة فصل أحدهما عن الآخر. وهذا يفضي إلى إضفاء صفة الزمانيّة علـــى الموجودات كلِّها وفي مُقَدِّمتها الموجود الإنسانيُّ، فيصير المعنى النهائيُّ للوجود عامّةً محـــدّداً بالزَّمان، وينبثق ذلك فـــي زمانيَّة وجود الذات الإنسانيِّة وهذا يفضي إلى أنَّ الكيفيَّةَ الزَّمانيَّـــة لوجود الإنسان هي التي تُحـــدِّدُ حقيقة الوجود، بصـــورة مخالفة لكلِّ التحديدات الأنطولوجية السائدة في تاريخ الفلسفة، وهنا اعتقد بدوي أنَّه قد قام فعلاً بـ«ثورة كوبرنيكيَّة» فـــي علم الوجود (= الأنطولوجيا)؛ لكنَّ هذا الاعتقاد ليس مبالغة كبيرة فحسب، وإنما يفتقد تمامـــاً إلى الدّقة العلميّة؛ لأنَّ الفيلســـوف الألماني مارتن هيدغر الذي نشر القسم الأول من كتابـــه «الوجود والزمان» عام (١٩٢٧م)، ضمَّن فيه توجُّهاً جوهريّاً سعى بوساطته إلى تقويض تاريخ الأنطولوجيا الغربيَّة عن طريق الربطِ الصميميِّ بين الوجود والزمان على أساس تحقُّقِ هذا الربط عينه في زمانيَّةِ الموجود الإنسانيِّ بصورةٍ خاصَّةٍ بما يسمح له -من حيث هو مَعْنِيٌّ بالتفكير الفلسفيِّ- أن يكشف عن معنى الوجود عامَّةً، انطلاقاً، من خصوصيته وحدها.

والحقيقـــة أنَّ بدوي بنى رؤيته فيما يتعلَّقُ بـ«لوحة المقولات» التي وضعها، على منطلقات موجـــودة سابقاً فـــي تاريخ الفلسفة الوجوديّة؛ إلا أنَّه لم يصرح بذلـــك، زاعماً، أنَّها من بنات أفـــكاره، وتتكشَّف أصول هذه المنطلقات أنفسها في الموقفِ النقديِّ الذي اتخذه الفيلسوف الدانمركـــي سيـــرن كيركيغور من فلسفة هيجل، إذ رفض كيركيغـــور تأطير هيجل للعالم بكلِّ

موجوداتــه بما فيها الإنسان في نسق مــن المقولات التي تُشَكِّلُ الأســس المطلقة والنهائيَّة للأشيــاء كلها. ولئن كان هيجــل قد أعار اهتماماً بالمعاناة الوجوديَّــة للإنسان الفرد إلا أنَّه حدَّدهــا بوصفها حالــةً عابرةً سرعان ما يتم تجاوزها في حركيــة تقدُّم الفكرة المطلقة في التاريــخ حيث تزول الآلام الإنسانيَّة كلها في تجسُّدِ الفكــرة المطلقة أخيراً في الدولة؛ غير أنَّ كيركيغــور لم يسلِّم بــأنَّ هذه المعاناة نفسها حالة زائلة، وإنَّما أكدها ناظراً إليها على أنَّها الحقيقة النهائية لمعنى وجود الإنسان الفرد، ومنها اشتقَّ مقولات عدَّها حالاتٍ أساسيَّةً لا بدَّ من أن يحياهــا الإنسان الفرد في تجاربه الوجوديَّة الأصيلة، مثل: (التفرُّد، والسِّر الشخصيّ للإنســان الفرد، و الحريَّة، والقلق...إلخ)؛ لكن المهم هنــا أنَّ كيركيغور لم يُعنَ بوضع نظريَّة في الأنطولوجيــا تتناول الوجود عامة؛ وإنَّما بقي اهتمامه مقتصراً على الوجودِ الفرديِّ إلى أن جــاء مارتن هيدغر من حيث هو فيلسوف وجوديٌّ متأثِّرٌ أصلاً بـ«كيركيغور» وطوّرَ عناصر موجــودة فــي فلسفته باتجاه بنــاء نظرية في الوجود العــام كان مُعْتَمَدُهُ فــي الوصول إليها التأسيسَ لها انطلاقاً مــن تلك المقولات الوجوديَّة الفرديَّة التي مهَّــدَ لها كيركيغور؛ إلا أنَّ هيدغــر اختارَ مقولات محدَّدة من تلك التي وضعها كيركيغــور وبنى عليها وطوَّرها وأضاف إليها ليتوسَّلها في سياق فلسفته بهدف الوصول إلى مُبتغاه وهو كشف زمانيَّة الوجود الإنسانيِّ على أساس أنَّها المنهجيَّة الوحيدة التي تسهم في كشف معنى الوجود العام.

ولا غَــرْوَ أنَّ بدوي قــد اعتمدَ على هذه المنهجيَّة نفسها، في وضع لوحة مقولاته؛ إلا أنَّه لم يكن مبتكراً في اكتشاف أيِّ رؤية جديدة، بسبب أنَّ غالبية المقولات التي ادَّعى أنَّه اكتشفها يمكن إرجاعها إلى أصولها التي انبثقت عنها من اتجاهات فلاسفة وجوديين ذوي نزعات مختلفة وفي مقدّمتهــم هيدغر، و كلّ ما فعله هو أنَّه قام بعمليَّة توفيقيَّــة كبرى بين أفكار مطروحة مسبقاً، وحتى قيامه بذلك لم يؤدِ إلى تقديم فلسفة جديدة في المنظور العام، تجد موقعاً متميِّزاً لها في تاريخ الفلسفــة الوجوديَّة، وتشكِّل إضافة حقيقيَّة يمكن أن يُعَوَّل عليها، في تحقيق نُقلة للتفكير الوجودي إلى مطارح أبعد من تلك التي وصل إليها الفلاسفة الوجوديون السابقون.

ولا بدَّ من التأكيد هنا أنَّ بدوي لم يكن واضحاً على مستوى توجُّهه الوجودي في التمييز بين أن يكون هدفه من لوحة مقولاته أن يبلغ رؤية تتعلق بحقيقة الوجود الفرديِّ أو بمعنى الوجود عامَّةً. وآية ذلك أنَّ ما وضعه من تعيينات لأحوال الوجود الإنساني لا يعدو أن يكون مجرد توصيف لتجارب يحياها الإنسان في مسار حياته؛ إلا أنَّه قد أقحمَ هذه التعيينات في

مقــولات للعاطفة وأخرى للإرادة، معتقداً أنّه بفعله ذلك قد استطاع أن يؤسّس لنظرية في الوجــود؛ إلا أنَّ المفارقة هنا أنَّ لوحة مقولات بدوي اقتصرت على تحديد حالات للوجودِ الفــرديّ، فلم يجد مسوّغاً يُقيّض له إطلاق تعميمات تنطبق على الوجود عامّة، أضف إلى ذلــك أنَّ تأكيده ضرورة وجود التوتُّر بين المقولات، يحــول دون أن يفضي «منطق التوتر» هذا- كما يسميه بدوي- إلى بلوغ آفاق جديدة أو الوصول إلى نتائج مبتكرة، وبشكلٍ خاصٍّ علــى مستوى علم الوجود (= الأنطولوجيا) بما يضمــن تقديم تفسير شمولي للوجود؛ لأنَّ إبقاء وضع التوتُّر قائماً، يعوِّق إمكان إنتاج حالات وجوديَّة جديدة يجب أن تكون ناجمة عن الحركيّــة الجدليَّة لمنطق التوتُّر، الذي هو فــي الأساس تعبيرٌ واقعيٌّ تماماً في رأي بدوي عن الوجود الذاتيّ للإنسان الذي يُدرك بوساطة مَلَكَةِ الوجدان التي يُعاني بها الإنسان تلك المقــولات الوجودية المتوتِّرة في حال العاطفة وحــال الإرادة؛ إلا أنَّ هذه المعاناة نفسها لا تقتضــي وجود مآل لاكتشــاف معنى الوجود في جملته الجامعة، أي لا تفضي إلى ما هو أبعد وجوديّاً من التوتُّر نفسه على المستوى الذّاتيّ. وهذا يدلُّ على أنَّ عبد الرحمن بدوي بقي في نزعته الوجوديَّة داخل عالم الإمكانات الذاتيَّة للموجود الإنساني، وهذا أمر أسَّسَ لــه هيدغر خطوةً تمهيديَّة في فلسفته لتحقيق نتائــج ذات طابع وجوديٍّ عام؛ إلا أنَّ عبد الرحمــن بدوي لم يقدر على تجاوز عالم الإمــكان الذاتيّ للإنسان، لبلوغ نتائج ذات قيمة فعليَّة على مستوى نظريَّة الوجود.

الهوامش

(١)- انظر: إسبر، علي محمد، الينابيع السرية لفلسفة عبد الرحمن بدوي، مجلة المعرفة العدد ٦٦٠، السنة ٥٧، أيلول ٢٠١٨.

(٢)- بدوي، عبد الرحمن، الزمان الوجودي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣، ص١٥٨.

(٣)- المصدر نفسه، ص ١٥٨.

(4)- Heidegger, Martin, Being and Time. Translated by John Macquarrie & Edward Robinson, Harper & Row, 1962 P.183

(5)- Ibid, P.183.

(٦)- فــال، جان، من تاريخ الوجوديَّة، في: نصوص مختارة من التــراث الوجودي، ترجمة: فؤاد كامل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧، ص٨.

(7)- Ibid, P.174.

(٨)- بدوي، عبد الرحمن، الزمان الوجودي، ص ١٥٨.

(٩)- داروين، تشارلز، التعبير عن العواطف عند الإنسان والحيوانات، ترجمة: محمد عبد الستار الشيخلي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠١٠، ص ١٥٥.

(١٠)- بدوي، عبد الرحمن، الزمان الوجودي، ص ١٥٩.

(١١)- شتراوس، كلود ليفي، مداريات حزينة، ترجمة، محمد صبح، دار كنعان، دمشق، ٢٠٠٠، ص ٤٣.

(١٢)- انظر: المرجع نفسه، ص ٤٣.

(١٣)- يضرب بدوي مثلاً تاريخياً على هذا الوضع الذي يجتمع فيه أعلى تألّم مع أعلى سرور إذ يقول: «والمثل التاريخي الواضح عليه سقراط: فحركة السرور التي أبداهــا وهو في أشد حالات المحنة، أي حين كان على وشك تجرّع السم، لو فسِّرت وجودياً لما فسِّرت إلا على أنها صادرة عن وحدة التوتر الشاملة لأعمق سرور مع أشد تألم». راجع، بدوي، الزمان الوجودي، ص ١٦٢.

(١٤)- بدوي، عبد الرحمن، الزمان الوجودي، ص ١٦٢.

(١٥)- المصدر نفسه، ص ١٦٢.

(١٦)- كيركيغور، يوميات، نقلاً عن فؤاد كامل في مقدمته لنص سورين كيركيغور، عمل الحب في مديح المحبة (نص مأخوذ من كتاب أعمال المحبة لكيركيغور)، في: نصوص مختارة من التراث الوجودي، ترجمة: فؤاد كامل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧، ص ٢٤.

(١٧)- انظر: آن، شانتال، الحب في فكر سورن كيركيغور، ترجمة: محمد رفعت عواد، مراجعة: إبراهيم فتحي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١١، ص ١٤.

(١٨)- بدوي، عبد الرحمن، الزمان الوجودي، ص ١٦٧.

(١٩)- المصدر نفسه، ص ١٧١.

(20)- Gelven, Michael, Acommentary on Heidegger 's Being and Time, Northern Illinois University Press, 1989, P.116. (21)- Ibid, P.116.

(٢٢)- كامل عبد العزيز، فؤاد، فلاسفة وجوديون، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، (د ت)، ص ١٨.

(٢٣)- المرجع نفسه، ص ١٨.

(٢٤)- بدوي، عبد الرحمن، الزمان الوجودي، ص ١٧٣.

(٢٥)- المصدر نفسه، ص ١٧٤.

(٢٦)- المصدر نفسه، ص ١٧٥.

(27)- Inwood, Michael, Heidegger, Avery short Introduction, Oxford University Press, Oxford, New York, 1997, P.69.

(٢٨)- بدوي، عبد الرحمن، الزمان الوجودي، ص ١٧٥.

(٢٩)-إنَّ فهـم بـدوي للعدم على هذا النحو، يعني أنَّ العدم من حيث هو مكشوف في حالة القلق يحمل دلالة أن الذات الإنسانية حرة في اختيار إمكانية دون غيرها بقصد تحقيقها، والإمكانية التي لم تقم الذات باختيارها هي إمكانية مستبعدة من الذات، وهذا الاستبعاد عينه يعني لا وجود لهذه الإمكانية، أي العدم.

(٣٠)- المصدر نفسه، ص ١٧٦.

(31)- Diethe, Carol, Historical Dictionary of Nietzscheanism, Historical Dictionaries of Religions, Philosophies, and Movements, No.75, The Scarecrow Press, Inc. Lanham, MaryLand. Toronto, Plymouth, U K, 2007, P.4

(32)- Heidegger, Martin , Being and Time, P. 384

(٣٣)- بدوي، عبد الرحمن، الزمان الوجودي، ص ١٧٦.

(٣٤)- بدوي، الزمان الوجودي، ص ١٨٢- ١٨٣.

(٣٥)- المصدر نفسه، ص ١٨٧.

(٣٦)- مزوغي، محمد، التخلّص من هايدغر، النهج، مركز الأبحاث والدراسات الاشتراكية في العالم العربي، ٣٦، خريف ٢٠٠٣، السنة ١٩، العدد ٧٢، ص ١٠٨.

(٣٧)- بدوي، عبد الرحمن، الزمان الوجودي، ص ١٨٧.

(٣٨)- كامل عبد العزيز، فؤاد، فلاسفة وجوديون، ص ١٩.

(٣٩)- بدوي، الزمان الوجودي، ص ١٩١.

(٤٠)- جولفييه، ريجيس، المذاهب الوجودية من كيركيغورد إلى جان بول سارتر، ترجمة: فؤاد كامل، مراجعة: محمد عبد الهادي أبو ريدة، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٨، ص ٣٩.

(٤١)- هيدغر، مارتن، مبدأ العلّة، ترجمة: نظير جاهل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩١، ص ١٢.

(٤٢)- بدوي، عبد الرحمن، الزمان الوجودي، ص ١٩٩.

(٤٣)- جولفييه، ريجيس، المذاهب الوجودية من كيركجورد إلى جان بول سارتر، ترجمة: فؤاد كامل، مراجعة: عبد الهادي أبو ريدة، ص ١٠٧.

(٤٤)- بدوي، عبد الرحمن، الزمان الوجودي، ص ٢٠٢.

(٤٥)- المصدر نفسه، ص ٢٠٦.

حول الهوية والفردية

يونس صالح

يعني الاستخدام المعاصر لمفهوم الهوية، الإشارة إلى سمات تميز الناس، مثل القومية والعرق والنوع والجنس، أو الحالة الاجتماعية وغيرها. وإن استخدام لفظ هوية يعكس الاعتقاد بأن هوية كل شخص - بالمعنى الأقدم أي ما يكون عليه - تتغير بعمقٍ وفق السمات الاجتماعية.

ويؤكد كثير من علماء الاجتماع أن هوية أي شخص لها بعدان على أقل تقدير. فهناك بعدٌ جمعي، وهو التقاطع بين مجمل السمات، وهناك أيضاً ما يمكن أن يسمى بعداً شخصياً يتألف من السمات الأخرى المهمة اجتماعياً للشخص - الذكاء والفطنة، والجاذبية والطمع...إلخ- وهي سمات ليست بحد ذاتها أساس أشكال الهوية الجماعية ولن تكون كل جوانب البعد الجمعي في درجة القوة نفسها التي تتسم بها جوانب مثل الجنس (أي الأنوثة أو الذكورة) والقومية إلخ. إن ما تشترك فيه الأبعاد الجمعية هو ما أطلق عليه كثير من علماء الاجتماع والفلسفة أنواعاً.

وترتكز الفكرة الجوهرية لأنواع الأشخاص، على أنهم يأتون إلى الوجود من خلال خلق مسميات لهم، ومن ثم فإنهم يدافعون عما يطلق عليه «النزعة الاسمية الديناميكية التي تقول إن الأنواع المتعددة من الكائنات والأفعال البشرية تخرج إلى الوجود جنباً إلى جنب مع اختراعنا لمسميات نطلقها عليها»(١).

إن بعض الفلاسفة ينطلقون من مبدأ القضايا المسلم بها، وتتلخص فكرتها في أن الناس يتصرفون في العمل القصدي «وفق إرشادات». وبعبارة أخرى تكون تصرفاتهم «وفق تصورٍ». فما أفعله يعتمد على ما أعتقد أنني أقوم به.

وعلى هذا النحو، فإن كل هوية جماعية يبدو أن بنيتها تكون على النحو الآتي: هناك صفة ترتبط بمعايير وضعية -مرجعيات- تُفضي إلى توقعات (قد ترتكز على أعراف) حول الكيفية التي يتصرف بها من يتصفون بهذه الصفات، ويكون هناك تحقيق للشخصية نتيجة لهذه الصفات، تعمل في بعض الأحيان كما لو كانت صفات. أي هناك نتائج للطريقة التي يتعامل بها الناس مع هذه الصفات (إلى حد أنهم يتعاملون معها بوصفها صفات)، كما لو أنها صفة واحدة- تربط بين الهويات والمفاهيم عن الصفات التي تشبهها أو ينبغي أن تشبهها. فعلى سبيل المثال نادل المقهى: إن أعرافاً متفقاً عليها بشأن السلوكيات المرتبطة بدور معين تعد في مركز هذه العملية بصورة واضحة، أي إنَّ من يعمل نادلاً في مقهى يتعين عليه أن يلتزم بتصرّفات معينة متوقعة منه. وهذه التوقعات ترتكز على أعراف معينة. وبالنظر إلى هذه السلوكيات المتعارف عليها فإن العمل في هذه المهنة يستلزم أداءها بالطريقة التي تقتضيها هذه المهنة.

ولكي نتبين ما يجري هنا، من المفيد أن نتأمل تصورين عما يتضمنه تشكل فردية الإنسان، أحدهما التصور الذي أتت به الرومانسية، وهو أن المرء يكتشف أو يجد ذاته، وهو تصور عن اكتشاف يتم عن طريق التأمل أو تركيز الانتباه على العالم، بحثاً عن معنى لحياة المرء موجود فيه، وينتظر من يكتشفه. ويمكن أن نطلق على هذه النظرة أو الرؤية فكرة «المصداقية»، بمعنى أن تكون حياتك مصداقاً لما تعنيه حقاً. أما التصور الآخر فهو التصور الوجودي، إنه التصور الذي يسبق فيه الوجود الماهية. ويعني ذلك أن المرء يوجد أولاً ثم يتعين عليه أن يقرر الأسلوب الذي سيُوجد عليه أو الشخص الذي سيكون فيما بعد. وأحد الصور المتطرفة لهذه النزعة هي تلك التي تقول: إنّنا ينبغي أن نشكل أنفسنا كما لو كنا نصوغها من العدم، وإن الفردية ذات قيمة لا لشيء سوى أن المرء يشكل ذاتاً حية تستحق أن تحيا. ولكن أياً من هذين التصورين ليس صحيحاً.

فالتصور المصداقي خاطئ لأنه يوحي بأنه لا يوجد دور للإبداع في تشكيل الذات، لأنها في مجملها تتحقق عن طريق طباعنا. أما التصور الوجودي فهو خاطئ لأنه يقتصر على الإبداع، ولا شيء بالنسبة إلينا لنستجيب له، ولا شيء خارجنا نستطيع أن نبني عليه.

أما النظرة الوسط المعقولة فهي أن بناء الهوية أمر طبيعي، ولكن هذه الهوية ينبغي أن تكون ذات معنى. ولكي تكون كذلك، ينبغي أن تكون هوية تُبنَى استجابة لوقائع خارج ذواتنا ولأمور تتجاوز خيارات المرء.

إن بعض الفلاسفة سعوا إلى الجمع بين وجهتي النظر الرومانسية والوجودية. وكان سارتر أحد هؤلاء الفلاسفة، إلا أنه تفادى من الزاوية النظرية فكرة أن الذات معطى لنا، لكنه يعود من خلال فكرة المصداقية إلى فكرة أنه ينبغي لنا أن نكون أنفسنا، لكي نكون مصداقاً لذاتنا[٢]. إن النتيجة العملية الوحيدة المقبولة لما يقوله سارتر هو ربط هذه الفكرة النظرية بممارسة الإبداع لا بالمصداقية، فانطلاقاً من فكرة أن الذات ليست شيئاً معطى لنا هناك نتيجة واحدة ألا وهي أن نبدع ذواتنا كعمل من أعمال الفن.

ومن خلال تحليلاته لكل من بودلير وفلوبير وغيرهما من اللافت للنظر أن سارتر يحيل عملية الإبداع إلى نوع من العلاقة مع النفس – علاقة المؤلف مع نفسه – التي تتخذ شكل المصداقية أو عدم المصداقية[٣]. بيد أن الأمر على العكس تماماً، لا ينبغي لنا أن نرجع النشاط الإبداعي لشخص إلى نوع من العلاقة مع نفسه، بل ينبغي أن نرجعها إلى نوع العلاقة التي تربط هذا الشخص بنشاط إبداعي.

إن الحياة تُصاغ من المواد المعطاة في التاريخ، وإن التفكير فيما وهبه التاريخ لكل منا في الواقع بوصفه موادَّ تُبنَى بها هويتنا، من شأنه أن يسمح لنا أيضاً بالحديث عما تتيحه لنا هذه المواد من وسائل لمعرفة أنفسنا معرفةً صحيحة، فنحن نتشكل «حوارياً». فبدءاً من الطفولة يكون الحوار مع فهم الآخرين مَنْ أكون هو السبيل لتطوير مفهوم الهوية لدي. فنحن نأتي إلى هذا العالم «ونحن ننمو ونتقيَّأ على ذراع أمنا» (على حد تعبير شكسبير). إننا نمتلك إمكانية لأن نكون فردية إنسانية، شريطة أن تتاح لنا الفرصة للنمو في تفاعل مع الآخرين. فالهوية تتحدد من خلال مفاهيم (وممارسات) يتيحها لنا المجتمع والمدرسة والدولة وتتوسط فيها الأسرة والأنداد والأصدقاء.

فالحوار يشكل الهوية التي تنمو بنمونا، ولكن المواد التي تُصنع فيها هويتنا يمدنا بها جزئياً مجتمعنا، وما يسمى اللغة بالمعنى الواسع للكلمة التي «لا تشمل الكلمات التي نتحدث بها فحسب، بل أنماط التعبير الأخرى أيضاً التي نحدد بها ذواتنا بما في ذلك لغات الفن والحب وما شابه».

وينتج عن ذلك أن الذات التي تحتفي الليبرالية بخياراتها، ليست شيئاً سابقاً على المجتمع – ليست ماهية داخلية مستقلة عن العالم البشري الذي ترعرعنا فيه – بل هي نتاج لتفاعلنا منذ مستهل سنين عمرنا المبكرة مع الآخرين، ونتيجة لذلك فإنَّ الفردية تفترض سلفاً الألفة الاجتماعية لا مجرد احترام الآخرين للفردية على مضض. فالذات الحرة ذاتٌ إنسانية، ونحن كما أكد أرسطو منذ زمن بعيد، مخلوقات مدنية أو كائنات اجتماعية. ونحن اجتماعيون بكثير من السبل ولأسباب كثيرة: لأننا نرغب في الصحبة، ولأننا نعتمد بعضنا على بعضٍ في وجودنا، وبسبب كل ذلك نحن نهتم بما يُعمَل اجتماعياً.

ولكي تكون لنا فرديتنا قيمةً، فإن ذلك لا يعني رفض الاعتراف باعتماد خير كل منا على علاقتنا بالآخرين. وفي الواقع، من دون هذه الروابط لن يتأتّى لنا أن نكون ذواتاً حرة، إن كان لنا ذوات على الإطلاق. بل يعتمد وجود الذات الحرة على الآخرين في بداية حياتنا فحسب، فطوال حياتنا يقع جانب من المادة التي نستجيب لها في تشكيل ذواتنا خارجها، هناك في عالم المجتمع. وكثير من الناس يشكلون هويتهم في إطار علاقتهم، بوصفهم شركاء في الحب ويصبحون أزواجاً وآباء. إن الهويات الجمعية (أي الأبعاد الجمعية في هوياتنا الفردية) إنما هي نتاج تاريخ، وارتباطنا بها يستدعي قدرات ليست تحت سيطرتنا، ولها أيضاً بعد اجتماعي لا بمعنى أنها ترتبط بآخرين فحسب، بل إنها تتشكل جزئياً من خلال مفاهيم تُنقل اجتماعياً عن الكيفية التي ينبغي أن يتصرف بها الشخص الذي ينتمي لهذه الهوية أو تلك.

وخلال تشكل هوية من الهويات فإنَّ بإمكان المرء، ضمن أمور أخرى، الاعتماد على أنواع الشخصية المتاحة في مجتمعه. وليس هناك بطبيعة الحال طريقة واحدة لسلوك الأشخاص، ولكن هناك أفكاراً حول الطريقة التي ينبغي أن يتصرف بها كل شخص من هذه الأنواع، حتى لو كان هناك اعتراض من بعضهم، إلا أن كل أطراف هذه الاعتراضات تشكل خياراتنا.

إن مثل هذه الأفكار تقدم لنا معايير أو نماذج فضفاضة تسهم في تشكيل خطط حياة أولئك الذين يجعلون من هذه الهويات الجماعية محوراً لهوياتهم الفردية. إن الهويات الجماعية توفر لنا باختصار ما يمكن أن نسميه سيناريوهات أو حكايات يمكن للناس أن يستخدموها في تشكيل خطط حياتهم.

ومن المهم أن نعترف بالكيفية التي تتشكل بها تواريخنا الشخصية أو الحكايات أو القصص التي نحكيها عما نكون أو عما سنكون، على غرار ما يحدث في الروايات والقصص والحكايات الشعبية ضمن أنواع السرد القصصي المتعارف عليها. والواقع، أن من

بيـــن الأمور التي يوفرها لنا العمل الأدبي تقديم نماذج لرواية حياتنا. ولكن جانباً من وظيفة هوياتنـــا الاجتماعية -أي المجموعـــة الكاملة من الهويات التي يبيحها المجتمع لأفراده- هو وضـــع القصة الممكنة للذات الفردية. ومن هنا علـــى سبيل المثال، فإن طقوس الانتقال إلى مرحلة عمرية الموجودة في عدة ثقافات ترتبط بهويات الذكر والأنثى، وتوفر شكلاً للانتقال إلـــى مرحلة البلوغ. وكذلك حكايات أصحـــاب الهوية السوداء في أمريكا حول بناء الذات في مواجهة العنصرية. إن أحد الأمور التي تهم الناس في عدة مجتمعات هو وجود وحدة سردية أو حكائية، ذات مغزى. فالقصة – قصتي أنا – ينبغي أن تكون متماسكة بطريقة تتناسب مع شخص محدد في مجتمع محدد.

ومـــن المهم بالنسبة إلينا عندما نحكي هذه القصـــة أن تكون متوافقة مع القصة الأوسع نطاقـــاً لمختلف الجماعات. ولا يعادل ذلك القول مثلاً إنَّ هويات النوع (أي الجنوسة) تشكل حيـــاة المرء، وكذلـــك إنَّ الهويات العرقية والوطنية توائم تلك القصـــة مع سرد أوسع نطاقاً. فبالنسبة إلى الناس في العصر الحديث تستلزم ملائمةُ الشكل الروائي رؤية حياة المرء على أن لهـــا منحنى من نوع ما. هذا المنحنـــى السردي أسلوب آخر تعتمد خلاله حياة الفرد على نحو عميق على شيء يُخلَق اجتماعياً ويُنقَل عن طريق المجتمع.

لا شـــك أن هناك فرقاً بين البعدَيْـــن الشخصي والجماعي للهوية. وكلا البعدين يمكن أن يـــؤدي دوراً في هذه القصص عن الذات. ولكن الهويات الجماعية فحسب هي التي يكون لها سيناريـــو، وهي ما تعادل الأنواع. فهناك فئة منطقيـــة لا فئة اجتماعية تضم البارع أو الذكي أو الجـــذاب أو الطماع. والناس الذين يشتركون في هـــذه الصفات لا يشكلون فئة اجتماعية، أو بالأحرى لا يشكلون أنواعاً من الأشخاص.

كمـــا أن أحـــد الأمور التي تتيحها لنـــا الهوية هو أنها منبع للقيـــم، وأنها ذلك الأمر الذي يساعدنـــا على اتخاذ طريقنا وسط تلك الخيـــارات المطروحة أمامنا. فأن أتبنّى هويّةً معينة يعني أنْ تصبحَ طريقي في الحياة. بمعنى أن الهوية لها أنماط متضمنة فيها، أنماط تساعدني فـــي التفكير في حياتي، وأحد هذه الأنمـــاط البسيطة، على سبيل المثال، نمط المهنة الذي ينتهي، إذا طال العمر بالمرء، إلى التقاعد.

والهويـــة أيضاً تخلق أشكالاً من التضامن. فإذا فكرت في نفسي بوصفي «س» من الناس، امرأة أو رجل، أسود، أو أبيض، فإن مجرد وجود إنسان آخر هو «س» أيضاً يمكن أن يدفعني

إلى التضامن معه. فالتضامن مع أولئك الذين يشتركون معك في الهوية ينظر إليه على الدوام على أنه أفضل الأمور. هناك قيمة عامة للتضامن في هذه الحالة، ولكنها تتحقق بأساليب مختلفة نتيجة للاختلاف والتباين بين الناس ولأنهم يحملون هويات مختلفة.

ولكن هناك أيضاً قيماً متضمنة في هوية معينة تكون ذات معنى لمن يحمل هذه الهوية وتكون بالنسبة إليه من بين القيم التي ينبغي أن توضع في الحسبان. ولو كان هؤلاء الأشخاص لا يحملون هذه الهوية، فإن مثل هذه الأمور لا تكون ذات قيمة بالنسبة إليهم.

وبالمثل فإننا قد نعتقد أنه، انطلاقاً من هويتنا بوصفنا وطنيين، يجب علينا النضال ضد الهيمنة الاستعمارية، وذلك يجعل من المخاطرة بحياتنا في سبيل بلدنا قيمة وصلت في بعض الأحيان إلى أن بعضهم قد أعلن أسفه لأنه لا يملك سوى حياة واحدة ليهبها لبلده. ولكن إذا لم تكن وطنياً فإنك قد ترى أنك ستموت من أجل قضية بلدك، وقد يعود عليها ذلك بالخير، إلا أنه لن يكون خيراً بالنسبة إليك. وقد ترى أنك بذلك تبدد حياتك دون جدوى، لأنك لا تتماهى مع الأمة التي متَّ من أجلها.

ومن هنا، فهناك سبل عدة مختلفة يمكن أن تكون فيها الهوية مصدراً للقيمة أكثر منها شيئاً تتحقق من خلاله قيمٌ أخرى. فبداية إذا كانت الهوية هويتك فإنها قد تحدد بعض أنواع أعمال التضامن قيمةً. وبالمثل فإن وجود تصور عن الهوية خلال عملية تحديد هدفي – مثل تقديم العون لمن يشترك معي في الهوية – قد يكون جانباً في تفسير السبب بأن لي هدفاً أصلاً. فقد أشعر بالرضا لمنحي أموالاً لجمعية خيرية لأنَّ ذلك عمل من أعمال التضامن مع المشتركين معك في الهوية. وفي هذا الصدد فإن الاشتراك في الهوية يكون جانباً من الأسباب التي تحدو بالإنسان لأن يكون له مثل هذا الهدف.

بالإضافة إلى ذلك. هناك بعض الأفعال أو الإنجازات ذات قيمة، وتتوقف قيمتها على أنَّ الإنسان يحمل هذه الهوية أو لا يحملها. فعندما يفوز فريق وطنك سورية بكرة القدم على سبيل المثال، فإنَّ ذلك يمثل قيمة لأنك من أصل سوري.

إن مثل هذا التصور عن خلق الذات يضع الهوية في قلب الحياة الانسانية.

إلا أن هناك مسألة طرأت في العقود الأخيرة، ومارست تأثيرها المتزايد في التطور العالمي، بل أصبحت هي التي تحدده، وقد وصلت هذه التأثيرات إلى أصغر الوحدات الاجتماعية، وإلى جميع الهويات والأفراد في كل أنحاء كوكب الأرض.

لقد أفلحت تيارات العولمة في فرض نفسها على كل مظاهر الحياة اليومية بشكل أو بآخر، وتغيير كثير من أنماط السلوك والقيم والأخلاقيات المتوارثة، وفرض أفكار وقيم جديدة. ولكن السؤال الذي يفرض نفسه علينا هو: هل قضى ذلك «الانكماش» وتلك التغييرات الجذرية التي طالت كل شيء على الهويات الفردية والاجتماعية والثقافية المتكونة تاريخياً؟

من الصعب الإجابة عن هذا السؤال. إلا أن كثافة الاتصالات وتبادل التأثيرات الاجتماعية والثقافية أدت إلى تقليص واختزال مفهومي الزمان والمكان، وكان لذلك آثار واضحة في التغييرات التي طرأت على شخصية الفرد ونظرته إلى نفسه وإلى الآخرين، وإعادة تشكيل العلاقات الإنسانية على أسس ومبادئ جديدة تكشف وتعبر عن تراجع الفوارق المميزة للأفراد والجماعات وشحوب مقومات الهوية الخاصة. لقد أصبح الإنسان المعاصر يواجه الآن، وعلى جميع المستويات وشتى المجالات، مشكلة البحث عن هوية في عالم تختلط فيه النظم والقيم واللغات والثقافات، وتتعرض فيه الخصائص والمقومات المتمايزة لعوامل ومؤثرات تحاول أن تُحل التشابه والتماثل والتجانس محل الاختلاف والتباين والتغاير الذي عهدته الإنسانية خلال تاريخها الطويل.

منذ سنوات ليست بالبعيدة تكلم عالم الاجتماع الفرنسي جان بودريار عن تأثير العولمة في مقالة له نُشِرت في الثقافة العالمية عام (٢٠٠٢م) تحت عنوان «وهم الصدق»(٤) ومثّل لذلك بشخص يحبس نفسه في حجرته وقد أغلق الأبواب والنوافذ، وجلس يركز كل بصره وكل حواسه وانتباهه على ما يبثه التلفاز من صور وإعلانات، فيؤلف في ذهنه صورة عن العالم الخارجي مما يراه على الشاشة، بحيث تحل هذه الصورة محل العالم الحقيقي، أو حقيقة العالم التي كان يمكن أن يدركها عن طريق الخروج من تلك العزلة التي فرضها على نفسه، وعن طريق الاحتكاك بالآخرين. وهذه هي خطورة إدمان الاعتماد على وسائل الاتصال والمعرفة الرقمية الحديثة، التي توفر قدراً هائلاً من المعلومات وتؤدي في الوقت نفسه إلى حدوث انفصام في الشخصية وشحوب في الهوية.

أما سوزان غرينفيلد، وهي أستاذة بجامعة أكسفورد، في كتابها «ثلاثة أنماط من الهوية» الصادر في لندن عام (٢٠٠١م)(٥)، فإنها تبين أن النمط الأول يتعلق بالأشخاص الذين يعتقدون أنهم «مهمون» بالنسبة إلى الآخرين، وهم يتصفون بالقدرة على التفكير والعمل. يقابلهم في الجانب الآخر الذين يدركون أنهم «لا شيء» بالنسبة إلى الحياة، ولذا فهم يتصفون بالسلبية

واللامبالاة وعدم الاهتمام بشيء، كما أنه ليس لديهم القدرة ولا الرغبة في التفكير والعمل. في حين يرى أصحاب النمط الثالث من الهوية أنهم لا يختلفون في شيء عن غيرهم من أفراد المجتمع، فهم أشبه بأي شخص آخر، وأن إمكاناتهم وقدراتهم تنحصر في العمل دون التفكير والتأمل، وأن عقولهم جامدة ومصبوبة في قوالب صلبة ومحكمة بحيث تمنعها من الانطلاق.

وتخضع هذه الأنماط الثلاثة للهوية لتأثير التكنولوجيا الرقمية التي تتدخل بطرائق مختلفة ودرجات متفاوتة في تشكيلها. فعقل الطفل الصغير بعد الولادة يكون مجرد جهاز استقبال سلبي يتلقى كل الأحاسيس والمؤثرات ثم يبدأ تدريجياً في تنظيمها وتكوين ارتباطات بينها، مما يجعله في آخر الأمر يصل إلى المفاهيم والتصورات والأفكار التي تكوّن شخصيته الفردية التي يتعامل بها مع الناس، وتحدد له سلوكه ونظرته إلى العالم وموقعه من الوجود كله. لكن المستجدات والمتغيرات التكنولوجية تتدخل بشكل واضح في تغيير الأوضاع التقليدية مما يؤدي إلى ظهور الاختلاف في تكوين الشخصية وتراجع معالم الهوية الجماعية المستقرة التي ينتقدها كثيرون في العالم المعاصر.

إن البحث عن هوية جديدة في هذا العالم المتغير يفرض على الإنسان الاشتباك في صراعات عنيفة مع الأفكار والسلوكيات والقيم الجديدة، التي يصطدم بها سواء في المجتمع الجديد الذي قد يهاجر إليه أم المعلومات المتدفقة التي تنهال عليه من وسائل الإعلام والاتصال الرقمي. كلها تفرض عليه ارتياد عوالم غريبة ومجهولة لديه، ويضطر معها إلى أن يتلمس طريقه وسط عالم مملوء بالتناقضات.

ومما لا شك فيه أن الميزة الأساسية التي ينفرد بها الإنسان عن غيره من الكائنات الحية هي القدرة على التكيف مع الأوضاع المتغيرة حتى لا تحدث فجوة في حياته وتعامله مع الواقع الجديد. فالعقل الإنساني سريع الإدراك لما يحدث من متغيرات وتقلبات يتعين مواجهتها والتأقلم معها بالسرعة المطلوبة. وربما كان أهم تغير في سلوك الإنسان نتيجة لاستخدام أساليب الاتصال، والمعرفة الرقمية هي سرعة الفعل ورد الفعل والتجاوب مع هذه الوسائل. وعلى الرغم من أهمية هذا التفاعل فإن له تأثيرات سلبية على الذاكرة والخيال واحتمال أن يفقد الإنسان السياق والمحتوى نظراً إلى اختلاط الواقع الحقيقي بما يراه أو يقرؤه على الشاشة.

وأياً ما يكون الأمر، سواء أكان الاتصال بين الشعوب والثقافات والبشر يتم عن طريق الاحتكاك المباشر، الناجم عن الحراك الفيزيقي للسكان، أم عن طريق الاحتكاك الفكري من

خلال وسائل الإعلام والتكنولوجيا الرقمية، فالمحصلة النهائية هي حدوث تغييرات جذرية في الهويات ليس بمعنى ضياع أو اختفاء الهويات الأصلية تماماً، فهذا أمر صعب إن لم يكن من المحال حدوثه، وإنما بمعنى ظهور هويات أخرى مهجنة هي مزيج من عناصر أساسية وعناصر جديدة طارئة. فالإنسان المعاصر إنسان مهجن إلى حد كبير وله هوية شاحبة أو باهتة وغير مستقرة، وهذا يصدق على أنماط الهوية الثلاثة، التي تحدثت عنها سوزان غرينفيلد، وإن يكن بدرجات متفاوتة. وأداة التهجين هي وسائل الانتقال والاتصال الفيزيقي والفكري على السواء. والإنسان المعاصر يشعر بفداحة الأزمة التي يحياها، ويحاول أن يجد لنفسه طريقاً نحو هوية متميزة وثابتة ومستقرة، ولكن يبدو أن اتجاهات العولمة تمنع ذلك، فثقافتها الاستهلاكية التي أثرت ولاسيّما على الأجيال الجديدة في العالم بأسره، ليست ثقافة تحمل مظاهر ثقافات الشعوب التقليدية من قيم واعتقادات وفنون، بل تُعنى بالدرجة الأولى بالجوانب الغريزية للإنسان، وبالمظاهر والكماليات الشكلية التي تحدد قيمة الإنسان بما يقتنيه من أشياء مادية أو مال، وحوّلت جميع مظاهر الثقافة، وأبرزها الفنون إلى سلعة تجارية، مما أدى إلى الإضعاف التدريجي للهويات وخضوعها لهذه المؤثرات الخارجية الثقافية.

ولعل التعبير الشائع الذي يتردد بكثرة في الخطاب الثقافي العربي عن التراث والمعاصرة يكشف عن حيرة الإنسان العربي في البحث عن هوية واضحة ومستقرة، بقدر ما يكشف عن عملية التهجين التي تعدّ سمة العصر إلى حد كبير.

الهوامش

(١)- كوامي أنتوني أبياه، ترجمة: محمد يونس، نشر المقال في مجلة **critical Inquiry**، عام ٢٠٠١م.

(٢)- ميشيل فوكو: حول الرومانسية والوجودية، مجلة الثقافة العالمية، عام ٢٠٠٢م.

(٣)- المصدر السابق نفسه.

(٤)- جان بودريار، وهم الصدق، الثقافة العالمية، عام ٢٠٠٢م.

(٥)- سوزان غرينفيلد، ثلاثة أنماط من الهوية، لندن، عام ٢٠٠١م.

سخرية الوصف عند صقر عليشي

إياد فايز مرشد

«السخرية هي الشكل الأدنى من الطرافة لكنها الشكل الأعلى من الذكاء»

أوسكار وايلد

ليس من السهولة الإمساك بمفاتيح النص الشعري عند صقر عليشي ذلك أنه نص مفتوح على الدلالات كشراع فينيقي تأخذه الريح إلى متاهات مجهول البحر، لا يمكن أن تخمّن معه أين تنتهي بك الرحلة، وما هي المغامرة التي يشدّنا إليها، وماذا تخبئ لنا عصاه السحرية للختام؟ فالشاعر الذي يبدأ معنا من المعقول إلى اللامعقول، والذي ينتقل بالجدل من أروقة الفكر إلى ميادين الشعر الواسعة، يعلمنا أن الإبحار معه ليس نزهة عابرة... بل تحد للقدرة على تذوق الجمال.

والسخرية ارتبطت قديماً بالهجاء والقدح والذم والتقليل من قدرات الخصم أو إظهار عيوبه، وكان الهجاء قسماً مهمّاً من أقسام الشعر، فقدامة بن جعفر في كتابه «نقد الشعر» قسَّم الشعر إلى ستة أقسام هي: (المديح، والهجاء، والمراثي، والتشبيه، والوصف، والنسيب)[1].

لكن ما ورد في شعر عليشي لا يقارب بأي شكل الهجاء بمضمونه التراثي، فهو لا ينحو إلى السخرية من خصومه أو التقليل من شأنهم أو العزف على عيوبهم الخلقية أو الأخلاقية للنيل من سمعتهم وإثارة السخرية منهم، فهو ليس بشاعر هجاء وليس بشاعر منازلات شعرية

وخصومـــات، بل هو يقترب مـــن جانب واحد من جوانب الهجاء إذ تَغلُب على نصه السخرية، التـــي لا تأتـــي بالضرورة ردّةَ فعلٍ تجاه شخص بعينه أو حـــدث بذاته، بل هي تعبير عن عمق في التفكير ومقاربة للموضوعات بطريقة ذكية، بحيث يصبح القارئ شريكاً في خلق المشهد ومعنياً بالتفاعل معه. ذلك أن «السخرية فن لا يتقنه ولا يجيده إلّا الأذكياء البارعون في التعبير عـــن الكلمة بحذق ولباقة وذكاء، في حين الهجاء الخالصـــ لا يعوزه التركيز على الكلمات أو اختيـــار المعاني الناعمة الجارحة في آن واحد، كما هو الحـــال في السخرية»[٢]. والسخرية استخدمت في الشعر الحديث محفّزاً على التفكير الإبداعي وشكّلت كسراً للجمود الذي انتاب النصوصـــ الشعرية وأعطتها طاقة جديدة وقوة أكثر تغلغلاً في ذهن المتلقي. لقد استنفذت أغراضـــ الشعر التقليدية مضامينها لكثرة ما طُرِقت عبر عقود من التجارب الشعرية، فكان لابـــد من أساليب جديدة فـــي التفكير ومسارات جديدة من البحث عبر خلق مقاربات جديدة للموضوعات الشعرية تعيد الألق للنص الشعري وتبث الروح في مضامينه.

«ومـــن الشروط التي يجـــب أن يحققها النص، لكي يكون شعريـــاً، شرطان: الخروج على الكلام الشعري التقليدي، والخروج على الكلام الشائع، السائد. وطبيعي أن هذا الخروج، بما هو فني لا يتحقق على مستوى النظرية أو الفكرة أو المضمون، وإنما يتحقق على مستوى شكل التعبير - أي بنية الكلام»[٣].

فجـــاءت السخرية قاربَ نجاةٍ استخدمـــه معظم شعراء الحداثة والشعـــراء المعاصرين، وعرّفها قاموس أطلس الموسوعي بأنها:

«١- استخـــدام الكلمات لنقل معاكس للمعنى الحرفي، تعبير ساخر، أسلوب أدبي يستخدم الاختلاف بين المعنى الحرفي والمعنى المقصود لتأثير بلاغي أو هزلي.

٢- تضارب بين المتوقع وما يحدث في الواقع.

٣- تأثير درامي يحدث بجعل المشاهد يفهم التضارب بين الموقف والحوار المرافق، في حين تجهل شخوص المسرحية هذا التضارب.

٤- جهـــل مفتعل وإبـــداء الرغبة في التعلم عند السؤال عن معنـــى مصطلح مثل الوسيلة السقراطية في التعليم»[٤].

ومن تعريفات الكتّاب الأوروبيين لها أنها: «طريقة من طرق التعبير، يستعمل فيها الشخص ألفاظاً تقلب المعنى إلى عكس ما يقصده المتكلم حقيقة، وهي صورة من صور الفكاهة، تعرض

السلوك المعـوج أو الأخطار، التي إنّ فطن إليها وعرفها فنان موهوب تمام المعرفة وأحسن عرضها تكون حينئذٍ في يده سلاحاً مميتاً»(٥).

والسخرية لم تقتصر على الشعر، بل امتدت إلى كل الأجناس الأدبية، كما استخدمت في كل الفنون المسرحية والدرامية وفي بعض أنماط الغناء والمنولوج وسواها، كما أنها امتزجت مـع القضايا السياسية، «والأدب السياسـي الساخر الذي اتخذ أوجهاً عدّة وأساليب متنوعة، مثـل: الشعر والمقال والمسـرح والأغنية...إلخ، كان دائماً يعبّر عن آراء أصحابه الذين عُدُّوا معبّرين عن آراء الناس، إما مباشرة عن طريق التعريض الصريح، والتهكم الساخر، وإما تورية عن طريق ـ التلميح والهجو المبطن ـ الذي لا يضحك الناس آنيّاً، إلّا أنه أشد مرارة وأبلغ أثراً، وأكثر ديمومة، وهو أرقى طرق النقد، والهجو والسخرية»(٦). وحيناً آخر تعانقت هذه السخرية مع القضايا الاجتماعية وسواها من معضلات عصرنا.

لكنهـا عند شاعرنا اقترنت مع الوصف، وهو مـن الأغراض الرئيسة في الشعر العربي إذ عبّـر الوصـف عن كل ما تكنّه النفـس الشعرية العربية نحو الأشيـاء والطبيعة أو وصف الحيوانـات أو وصف الأطلال...إلخ، وكاد هذا الغرض الشعري يصبح رتيباً لشدّة ما طُرِقَ، فكان لابد لأي شاعر يبحث عن التجديد أن ينصرف عنه أو أن يضمن تشكيله بطريقة جديدة تعيـد له حساسيته الشعريـة وألقه، وهذا ما حدا بشاعرنا لولوج هـذا الباب بموارية تحمل كثيـراً من المغامرة وبمسعى لإعادة تقديمه للجمهور بصورة براقة فيها كثيرٌ من الخروج عن المألوف، كما فيها كثير من إغواء النص الشعري المفتوح على شرفات غير محددة النهايات أو العناويـن وحتى الموضوعات. فشكل الوصف عنده بما يحملـه من أمداء واسعة ممزوجاً مـع سخرية مبطنة ومحبوكة بمهارة رافعة لنصـ شعري امتلك فيه ناصية الموضوعات التي طرقهـا، فجاء وصفه في حلّة جديدة كما جـاءت سخريته بثوب شفاف مثيرٍ للفتنة. وهو في وصفـه لا يقارب ذاك المألـوف في الشعر التقليدي، بل يخرج به مـن حدود الموصوف إلى آفـاق أكثـر رحابة تتلاقح فيها الصورة الحسية بكل تفاصيلهـا مع الفكرة المجردة وهي في عـز بكورتها، لتشكل نسيجاً شعرياً في روح جديدة وإعادة تشكيل للقصيدة ليس عند الشاعر فحسب، بل كذلك عند المتلقي الذي هو غاية الشاعر وهدف الشعر.

والقـارئ لشعره عليـه أن يتوقف أولاً عند المختلف فيه لا المؤتلـف مع سواه من شعراء عصره. وتبدو السخرية إحـدى أدواته المتميزة التي يستخدمها ببراعة في صياغة قصائده

«تتطلب السخرية من صاحبها فضلاً عن الفطرة والاستعداد الكامن في شخصيته، إلى خبرة ودراية بالمجتمع وأحواله وتطوراته، وإلى ذوق رفيع مرهف وقدرة على الصياغة الأدبية، في ذكاء وحسن تصوير، لأنها نوع من النقد»(٧). والوصف الساخر يتبدى في كل مجموعاته الشعرية والوصف لا يقتصر عنده على الموضوعات التي يعالجها، بل يتناول جملة من المفاتيح الخاصة بمجمل تجربته الشعرية، التي يمكن أن نحددها ونرى آثارها فيما يأتي:

اختيار العناوين

العنوان ليس تلخيصاً للقصيدة، بل هو مفتاحها، هو الكود الخاص للدخول إلى أرجائها. وهو ليس تابعاً عفوياً للقصيدة فله دلالاته الخاصة به من جهة، كما أنَّ له تداخلاته الخاصة مع النص، ومن ثمَّ علاقة العنوان مع النص علاقة تبادلية ومشتبكة «إن أولية تلقي العنوان تعني قيام مسافة مائزة بين العمل وعنوانه، بما يمنح الاثنين استقلالهما، بنسبة أو بأخرى، ليستقل العنوان بمقاصد نوعية يفرض اتصالاً أوليّاً نوعياً بين المرسل، والمتلقي. ومن ثم، فإن على المنهج الذي ينصب – أساساً –على العمل أن يفرد إجراءات خاصة ومتميزة، لتحليل العنوان على مستويين، الأول: مستوى ينظر فيه إلى العنوان بوصفه بنية مستقلة لها اشتغالها الدلائلي الخاص، والثاني: مستوى تتخطى فيه الإنتاجية الدلالية لهذه البنية حدودها متجهة إلى العمل، ومشتبكة مع دلائلية دافعة ومحفزة إنتاجيتها الخاصة بها، إن المرسلة الموجهة من المرسل إلى المتلقي لا يمكن – بحال ما من الأحوال – أن تنحصر في العمل، بل هي العمل والعنوان متكافئين تكافؤاً سيميوطيقياً»(٨).

والعناوين لديه غير اعتيادية ومفاجِئة أحياناً. تحمل كثيراً من روح السخرية في أحايين كثيرة، فلطالما حرص الشعراء على اختيار عناوين جذابة وذات دلالات مغرية للقارئ سواء كانت القصيدة في الحب أم في الوطن أم سواها من الموضوعات، لكن **صقراً** يخرج عن هذا التقليد وينسف المعتاد بحثاً عن التفرد، ولا يهمه أن يكون العنوان لفظة شعرية تحمل إغراء للقارئ بقدر ما يراهن على جذب القارئ من خلال طرافة العنوان أو حداثته أو طريقة اختياره.

لنأخذ مثالاً قصيدة في مجموعته «معنى على التلّ» عنونها بـ«المفاتيح»، فالمفاتيح كلمة شائعة التداول ولها دلالتها المباشرة، والعنوان له استقلاليته بغض النظر عما يمكن أن يحتويه النص الشعري، وحينما نقرأ النصّ أيضاً نرى أن هناك إشارات كثيرة تشير إلى

المفاتيح، إذن هناك تداخل وعلاقة متكافئة بين العنوان والنص فكلاهما يكمل الآخر، وهما يؤديان دوراً مشتركاً في إيصال الرسالة من المبدع إلى المتلقي.

هاهي كل المفاتيحِ

في قبضتي

ولا ثمَّ بابْ

ما عملي بالمفاتيحِ

ما نفعُها؟

ما دلالتها في الحسابْ؟!

لأرمِ بها قاعَ نفسي...

لأرمِ بها

ولترنَّ عميقاً هناكَ

فأنصتُ مستمتعاً بالرنينْ (ص:٩)

المفاتيح إشارة إلى الملكية وحب التملك وحباً بالتباهي بالاستحواذ على جانب من الرزق، وحين يرفضها الشاعر يعبر عن موقف غاية في الزهد من جهة، وفي الترفع عما تتقاتل عليه الناس.

سألاقي طريقاً لأرتاح منها

ولو بعدَ حينْ

أيأخذها أحدٌ منكمُ؟

أيأخذها خردةً

قد يعلّقها فوقَ تاريخِه

ويلفتُ نحوَ مكانتها، الزائرينْ (ص:١٢)

وفي المجموعة نفسها تتردد العناوين المثيرة للقصائد حتى في الفرعية منها، مثلاً في قصيدة «فن القول» نجد العناوين: (قالت الدائرة، وقالت الإبرة، وقالت البصلة، وقال النبيذ، إلخ) كلها عناوين ذات دلالات حسية مباشرة وتكاد تبتعد عن المعتاد في أسلوب العنونة في الشعر العربي الذي يحتفي بالعناوين الجاذبة والشاعرية، ولكنها تحمل في طياتها سخرية يبتغيها الشاعر كما أنه يبعث برسائل محددة من خلالها، وأعتقد أن أهم ما يريد أن يقوله إنّ لديه

رسالة جديدة للمتلقي يريد أن يرسلها له سواء من خلال العنوان أم من خلال النص، مبنى أو معنى. يقول في «قالت البصلة»:

تناسقتُ

حتى جلَّ للعين مشهدي

ونزّهتُ ذاتي

أن يحلّ القذى بيَهْ

تجليت في هذي القبابِ

لحكمةٍ

ستحظى بها

إمّا قضمتَ معانيَهْ (ص: ٨٦ ـ ٨٧)

ويتكرر الأمر في قصيدته «عن المستقيم ١ و٢»، فالعنوان يخلو من أي شاعرية، بل يأخذنا إلى الهندسة وخطوطها بشكل مباشر لكننا حين ندخل متن القصيدة ندخل في غابة جميلة من الإيحاءات والرموز والمعاني التي أول ما تثير فينا شيئاً من الإبهار أو الشعور بشيء من السخرية من أنفسنا التي تبحث أحياناً عن الخروج عن المألوف والرتابة وكسر الحواجز الجامدة، يقول في «عن المستقيم ٢»:

هو المستقيم الذي تعرفونَ

التقينا معاً ليلةً

كان متجهاً نحو بعضِ الحقائقِ،

أيضاً أنا كان لي

ما أسيرُ إليهِ،

شربنا النبيذَ وراقَ المِزاجْ

وساءلتُهُ عن أمانيهِ بعدُ؟

فقال: قليلٌ من الاعوجاجْ (ص: ١٢٦)

ما يشير إليه العنوان ليست الدلالة الراسخة له في أذهاننا، بل ما يشير إليه الشاعر بذكاء، فالمستقيم هو إنسان من لحم ومن دم، يشرب النبيذ ويبحث عن المزاج باحثاً عن قليل من الانحراف عن المسار الذي قد يكون أنهكه أو ملّه أو أخرجه عن طوره.

وهـــذا التلاعب بالعناوين يستهـــوي الشاعر، فمثلاً في مجموعته «الغـــزال» يضع عنواناً واحـــداً لمطولة تمتد من ص/ ٢١/ حتى الصفحـــة /٥٩/ دون ذكر أي عناوين فرعية، ويبقى العنـــوان الرئيـــس لها واحداً «عواقب الحريـــر»، ويتضح لنا المعنى من خـــلال رمزيته، وهو المرســـل الأول، فالحريـــر يشير إلى نعومة النساء، ولكن في متـــن القصيدة يجلو أكثر فأكثر المبتغـــى، فالمرأة تتمـــدد على طول القصيدة ويصبح لطول القصيـــدة معنى وغاية، وتذوب العناوين الفرعية لأن المرأة تجسد العنوان الرئيس غير المصرح به.

وليس كثيرَ التطلّبِ قلبي

يريدكِ أن تخطري لدقائقَ فيهْ

يريدك أن تذكريهْ

وما زادَ...

ذلك من فضل ربي (ص: ٥٢ - ٥٣)

وأحياناً يتطابـــق لديه العنوان مع النص تطابقاً كلياً، مثال قصيدة «غيابكِ» في مجموعة الغزال أيضاً.

غيابك هزّ السكينة

يغلق باباً

ويفتح بابْ

غيابك يترك أسئلةً

في فضائي

ويترك أسئلةً

في فضاء الكتابْ (ص: ٦٦)

ومـــا يميز هذا التناغم لديه مابين العنوان والنص تلك الروح الساخرة الغائرة في أعماق الوصف، فللعنوان دلالة وللنص دلالات تتشابك معاً لتصنع مشهداً مغمساً بروح جديدة تبعث في النص حياة نابضة وعشرات الأسئلة.

يقول في قصيدة «نزهة» من مجموعته «الغزال»:

تجوّلتْ في صدرها أصابعي

كأنّها في بيتها

منْ دون أيِّ عائقٍ يُذكرْ

تجوّلتْ... واستمتعتْ

بنعمة المرمرْ

تجوّلتْ... وأيقظتْ نهدينِ...

أو أكثرْ (ص: ٧٨)

وهذا التماهي بين العنوان والنص الشعري نراه أيضاً في بعض قصائد مجموعته «عناقيد الحكمة»، إذ نرى ذلك في القصيدة الأولى في المجموعة التي جاءت بعنوان «يوم الجمعة المقدس»، إذ تتكرر كلمة الجمعة في القصيدة تسع مرات.

وهذه السخرية في الوصف تتعانق في قصيدة «عناقيد الحكمة» إذ تتوالد العناوين الفرعية لتؤكد العنوان الرئيس للقصيدة، وفي مجملها ترسخ مرارة لدى الشاعر تتعاون في تكريسها العناوين مع النصوص، فتتداخل الدلالات وتتشابك الرموز لتقودنا إلى صياغة مختلفة تمنحنا شعراً خارجاً عن المألوف. يقول في مقطوعة «رأس الحكمة» من القصيدة نفسها :

سمعنا الكثيرَ

فلا يخدعنّكَ ماذا يُقالْ

ولا تلتفتْ لهسيس الضياءِ

ولا تلتفتْ لحديث الجبالْ

فلا رأس للحكمة اليومَ

إن لم يكن «رأس مالْ» (ص: ٤٤)

بين عنوان المقطوعة وخاتمتها مقارنة ناضحة بالمرارة، فما بين الحكمة والمال ضاع الإنسان وأصبحت قيمة الإنسان لا تقاس بحكمته، بل بما يختزنه من مال. وهنا العنوان والنص يتمازجان معاً ليبثا رسالة واحدة عن قيم أصبحت تحكم حياتنا بعيدة عن الإنسانية وسموها .

وهذه الروح الساخرة في العناوين يمكن أن نجد لها أمثلة كثيرة في مجموعاته الشعرية، وسأشير إلى مثال أخير في هذا الجانب، ما جاء في قصيدته «كيس تبغ مهرب إلى محمد

الماغوط» من مجموعته «عناقيد الحكمة» إذ يحمل العنوان ما يشير إلى شاعر كبير من رواد السخرية في الشعر العربي المعاصر، وحينما يتضح لنا من مطلع القصيدة أنها تقال في رثائه يستفزك العنوان، ويثير فيك شيئاً من المرارة التي لم يعانِها أحد أكثر من الماغوط، فالشاعر لا يدخل أجواء الرثاء بالمعاني والتعابير التي طالما طرقها الشعراء العرب على مدار عقود، ويتضح هذا الاختلاف في طريقة التناول ابتداء من العنوان وحتى آخر كلمة في القصيدة.

أنا وأنت صرنا شعراء

من كثرة ما تناولنا من

الآفاق

من كثرة ما ركضنا في البراري

ونحن نطارد ثعالب الرغبات

من كثرة ما تنشقنا من العطر

في شارع باب توما

من كثرة ما ارتفع منسوب الحرية

في دمائنا (ص: ١٥٢)

ولا يفكّ لنا لغز العنوان المحير إلّا خاتمة القصيدة، فكيس التبغ المهرب يداعب به روح الماغوط الساخرة. إنّه يحمله له تهريباً، لأن صاحبه المشغول باستقبال المهنئين بالسلامة من الملائكة لخروجه من مستنقع الأرض قد يكون مقطوعاً من التبغ في مكان لا تبغ فيه ولا مهربين، ولاسيما أنه كان مولعاً بالدخان.

أعرف أنك لا تزال مشغولاً

باستقبال المهنئين

من الملائكة

والأقمار العليا،

والكائنات النورانية

إلا أنني جئتك مستعجلاً

ومعي كيس من التبغ المهرب

خفت أن تكون مقطوعاً

في بلاد لا تبغ فيها

ولا مهربين. (ص: ١٥٧ ـ ١٥٨)

الموضوعات الشعرية

حافظ الشعر العربي عبر عصوره الطويلة على موضوعات محددة بذاتها، فالقصيدة الجاهلية سارت على خطا ثابتة تقريباً باستهلالها الوقوف على الأطلال ثم التشبب بالأحبة واسترجاع الذكريات معهم ثم الولوج إلى موضوع القصيدة الرئيس مدحاً أو هجاء أو تفاخراً إلخ. أما الشعر الحديث فقد سعى إلى تكريس الموضوع الواحد ضمن قالب القصيدة، إذ حملت قصائد الشعر الحديث موضوعاً معيناً، يعمد الشاعر إلى تناوله من جوانبه كلها، كما دخلت على هذا الشعر اهتمامات جديدة تتعلق بالفكر والسياسة والمجتمع، وأصبح أكثر دنوّاً من حياة الناس ومصائرهم.

أما شاعرنا فموضوعاته قريبة من العناوين الرئيسة للشعر الحديث والمعاصر، لكنها تحمل في طياتها تجديداً وتشعر أن القصيدة معه تحتفظ بعذريتها وتنزع للخروج من أسر المعاني والموضوعات التقليدية. فالموضوع الذي يختاره لا يمكن تقصيه من القراءة الأولى، بل يحمل إشارات معنوية متباينة ومفتوحة على مسارات ذات دلالات نصية أو معنوية مختلفة، فالموضوع يحمل روحاً من السخرية وفيه قدر كبير من الوصفية الممزوجة بالحرارة. ويبرز ذلك من طريقة طرح الأفكار لديه وخروجها عن الانتظام التقليدي أو التسلسل العادي للمشهد الشعري.

والموضوعات لديه يمكن أن تقسم إلى:

١- موضوعات وصفية: تحمل طرافة في التناول وأسلوباً جديداً في التناول وجرأة في المعالجة، يقول في قصيدة «المستحمة» من مجموعته (الغزال):

هي تعرف أني هناكَ...

لذا تركتْ فرجةً في الستائرِ

تودي إلى دهشتي

وتتركني عرضة لنوايا العراءْ

جلست في مواجهتي القُرفصاءْ

راحت تمرّر راحتها بينَ... بينْ

باعدت متبسّمةً وهي ترمقني

فلمحتُ الهدى يانعاً

وشع عليّ اليقينْ (ص: ٧١)

والوصف الساخر بقوالبه الجديدة يضعنا دائماً أمام اللامعقول. يقول في قصيدة «قدر» من مجموعته «عناقيد الحكمة»:

لا تستطيع هذه الأشعارُ

بعد اليومِ

أن تفلت من حظيرة الأبدْ

شدَدتها إلى الزمانِ

مثلما كنا نشد ثورنا

إلى الوتدْ (ص: ٧٤)

فالمفارقة هنا تنقلنا من الأشعار بما فيها في أذهاننا من رومانسية للحديث عن الثور المربوط إلى الوتد، ومن ثمَّ تصبح السخرية هي رهان الشاعر لتحفيز الملتقي للاستمرار بالقراءة، وأيّ قراءة... تلك التي تبتعد عن العادي لتلامس غير المتوقع.

وفي مجموعته «معنى على التل» نعثر على نماذج من الوصف المقرونة بالسخرية من جهة وبتجاوز المعتاد في أحيان كثيرة، سواء لجهة الموصوف نفسه أم لجهة آلية الوصف، مثال: (قالت الدائرة، وقالت الإبرة، وقالت البصلة ... إلخ). وقد لا يكون الموصوف هدف الوصف بذاته، بل يتخذ من خصوصية الموصوف وطبيعته ما ينطلق به نحو إصابة غاياته المختلفة. يقول في «قالت الدائرة»:

درتُ بالمعنى

على أكملِ وجهٍ

دعْكَ مما قاله بالسوء عني مستطيلْ

مركزي نقطتهُ ثابتةٌ

ليسَ لو مالت بهِ الريحُ،

يميلْ

أنا لا أولَ

لا آخرَ لي

أنا في ذاتي بذاتي، مستمرّةْ

حينما أحببت أن أظهرَ

في شكلٍ جميلْ

صرتْ للمرأةِ سُرّهْ (ص: ٨٠ ـ ٨١)

ويقول في قصيدة «في رسم نمر» من مجموعته «معنى على التل»:

من أين سأجلبُ ألواناً

تتمطى؟

من أين لها أن تمشي

طوع بناني الريشةُ...؟

كيف أزيد رشاقتها

فتجاريكَ خطوطاً في الجرأة

والحدّةِ في الإبصارِ؟

كيف سأقبضُ،

حين عدوتَ.

على إعصارٍ أُدخلهُ اللوحةَ؟

أو كيف لها أن تأخذ منك

الوثبةَ

أفكاري؟ (ص: ١٠٨ ـ ١٠٩)

وصف النمر بطريقة جديدة، فهو بيّنَ صفاته من ألوان ساطعة ورشاقة في الحركة وحدّة في البصر... إلخ. والوصف هنا يأخذ منحىً جمالياً، ولا يخلو من رشاقة في التناول بحيث يبدو قريباً من القارئ فيشاركه معه في رسم لوحة مادتها النمر الذي لا يؤطر في لوحة

ولا يقيد على جدار. إنها لوحة الحياة بما فيها من حراك وألوان، تستمد رونقها من قدرتها على تجاوز المألوف والوثوب نحو الأمام بالأفكار.

٢- موضوعات سردية: تتناول أحداثاً أو سهرات يقضيها أو مواقف يرويها أو شخصيات يرثيها أو يمجد حضورها في حياته. يقول في قصيدة «مرور الكرام» من مجموعة (الغزال):

لم تمري لتلقي عليّ السلامْ

كما قلتِ لي

لم تمري لكي تشربي قهوةً

كما قلتِ لي

لم تمري لتمضي...

وأبقى أنا ههنا

قاعداً بسلام

لم تمرِّي مرور الكرامْ (ص: ٢٠)

هنا يصور حدثاً عابراً لكنه يصفه بعدسة كاميرا، فمرور إحداهن عليه أخرجه من حالة السلام التي كان بها، فمرورها ليس عادياً، بل مروراً أتعب الشاعر لأنه ليس مرور الكرام الذي يمضي بكل هدوء. إنه مرور متعب ولكن لماذا؟ وكيف؟ وما سبب المرور؟ لم يوضح ولا يرغب في أن يتحدث في ذلك أكثر، ومن ثمّ تبقى القصيدة مفتوحة على احتمالات لا يجيب عنها النص، بل يمكن للمتلقي أن يقوم بالدور إذا شاء.

وفي قصيدة «تهديد!» من مجموعة «عناقيد الحكمة»، تظهر سخرية السرد ومرارة الوصف بأعلى صورها:

المصرف، أيضاً هددني

بالشمع الأحمرْ

كشَّرَ...

حتى خلت بأن المصرِفَ

ليس سوى أسنانْ

قلت له:

فليكن الشمع الأحمرُ

والأصفرْ

فليكن الشمع بكل الألوانْ

مسكين هذا المصرف...

لم يعرف أن لديّ عمى ألوانْ! (ص: ٥٨ ـ ٥٩)

الموضوع جديد لأنه ابن العصر، ويعبر عن واقع جديد نعيشه وهو خضوعنا لسطوة المصارف التي أصبحت تتحكم بحياتنا قروضاً وفوائدَ وسوى ذلك.

ويستمر الشاعر في سرد تفاصيل حياتية مختلفة، يرسمها بشغف وبروح مبتكرة، يقول في قصيدة «تخفف» من مجموعة «معنى على التل»:

أثناء سيري

في الدروبِ الصاعداتِ

إلى النشيدِ

إذا اضطررتُ

ألقيتُ أمتعتي لها

ونزلتُ من جسدي

وسرتُ (ص: ٤١)

سردية الوصف هنا من الجمال بحيث يخرج الشاعر من جسده ليستمر في الصعود، إنها رحلة الحياة، التي لا تنتصر إلاّ بالصعود نحو الأعلى على الرغم من كل المعوقات.

والوصف السردي يتجلّى في بعض قصائد الرثاء التي وردت في مجموعاته، والرثاء عنده ليس دموعاً تتساقط، ولا عيوناً تنتحب، إنها حياة كاملة تشعر بالفقد، وأشياء ينسحب بعضها من بعض، فعند رثاء كبار الشعراء مثل: الماغوط أو محمود درويش، ماذا يبقى من الجمال، وماذا يمكن أن يبقى للكلمات من معانٍ. يقول في قصيدة «مشى على الغيم ـ إلى محمود درويش» من مجموعة «معنى على التل»:

نحن اختلفنا حول تفسير الغيابِ

فقالَ قومٌ إنه قصد السماءَ

ليشرح المأساةَ...

شُوهد يستقلّ قصيدةً صغرى

من الوزنِ الخفيفِ،

البعضُ أكد أنه حَمَلَ الوثائق تحت إبطيهِ:

الخرائطَ والصورْ

والبعض قال مضى ليلقي نظرةً عُليا...

يتابع من هناكَ

على رصيفِ الغيبِ مشيتَهُ،

كما أوصى طبيبُ القلبِ...

ثم معرجاً

سيرى تخوم المنتهى

ومكانَ إنزالِ السورْ (ص: ١٣٥ ـ ١٣٦)

فالشاعر لم ينته دوره فما زال يحمل الخرائط والصور، والقضية مازالت في أمانته رغماً عن الموت، وهو ليس إلا في رحلة يتابع فيها ما بدأه على الأرض، إن الكبار لا تنته مهماتهم بموتهم، فهو نبي القضية، عرج على السماء مستكشفاً مكان إنزال السور. وسيعود محملاً بالأمل وبشائر النصر. الرثاء هنا مختلف وما يسرده من أحداث حول درويش يكتنز حقاً بمرارة الفقد، لكنه لا يدخل أبداً في سراديب اليأس والقنوط.

٣- موضوعات عامة: مثل لقاء الحبيبة أو مواقف نابضة من الحياة أو إسقاط واقع إنساني معين على أشياء مختلفة... إلخ.

يصف في قصيدة «ما وراء الطبيعة» من مجموعته «الغزال» اللقاء مع حبيبته في الطبيعة:

مضيتُ بها

حينما أخذ الصحبُ قيلولةً

وكان لسانُ النسائمِ

وقتَ الظهيرةِ

يلعقُ جيدَ السكونْ

قدتُ رغبتها من تلابيبها

دخلنا الكرومَ...

ولا يعرف الحب في أي أرضٍ يكونْ (ص: ٨٧)

هنا تمتزج الطبيعة مع الموقف المثير الذي يصفه الشاعر، وعبارة «قدت رغبتها من تلابيبها» توجز ما يذهب إليه، وتفسر طبيعة العلاقة الحميمة التي يصورها، ويروح نحو سخرية جميلة حين يستذكر هذا الموقف مع أسطورة أبي الإنسانية الذي جعلته الغواية أسير طلب حواء لقطف التفاحة، ومن ثم الخروج عن الإرادة الإلهية، والشاعر يمزج الأسطورة مع الموقف الذي يحياه مع حبيبته ويضع نفسه مكان آدم، لماذا لم يختر نوعاً آخر من الفاكهة؟ وبذلك وفر على نفسه غضب الله.

آدمُ كانَ وحواءَ وحدهما،

في الظلالِ...

ولن يهبطا بعدُ ثانيةً.

تلك تفاحة الإثمِ

لن يقرباها...

ويكفيهما الخوخُ

هل يشتكي الخوخ من علةٍ؟

هناك الإجاصُ

إذا لزم الأمرُ (ص: ٩٠ ـ ٩١)

الموضوعات ليست وليدة رؤية انطباعية لموقف أو حدث، بل انعكاس لتفكير ومماحكة مع الواقع المعيوش، ليس بحثاً عن الغموض، بل بحثاً عن خلق جديد لقصيدة أساساتها مغروسة بالعمق، وقواعدها قائمة على التفكير والتدقيق للوصول إلى القمة، قمة التلذذ بالقراءة، ثم الحصول على استكناه لمذاق جديد.

يحلو للشاعر أحياناً أن يأخذ موقع المتلقي لا المرسل ليرى كيف تنعكس قصيدته في إشاراتها الظاهرة منها أو الكامنة في ذهن قارئه. كما يسعى إلى إسقاط صفات إنسانية على نباتات أو حيوانات كي تصبح المفارقة أكبر مما نتوقع، ويصير للسخرية مسوّغاتها، بحيث تتيح للشاعر الهروب من المباشرة التي تقتل روح الشعر.

يقول في قصيدة «عنب» من مجموعة «معنى على التل»:

سأقص عليكم من أنباء العنبِ

سألاحقُ ذرّيَّتهُ

ما عرّشَ منها

مبتعداً في طلب العلياءِ

وما سارَ على الركبِ

تلك ثرياتٌ غضّةُ

لن أتركها

حتى تتدلّى من قافيةٍ عاليةٍ

وتشيعَ البهجةَ في الكتبِ (ص: ١١٦ـ ١١٧)

تتجسد جمالية الوصف هنا من عدّة نواح، إذ يقوم بتشخيص العنب ومنحه صفات يمكن أن تطلق على الإنسان فيحسن المزج بينهما، فوصفه طالباً للعلالي أو مفترشاً الأرض، ومن ثمّ هل يصف الشاعر هنا إنساناً أو يصف العنب؟ أليس هنالك فرق بين من يطلب العلا ومن يسير على الركب بعجز وضعف؟ إن محاولة فهم مرامي الشاعر مجازفة خطرة لكنها ممتعة إذ يعطيك من الشعر سلافه ومن كرم المعاني الوافرة عنابه.

فالوصف هنا ليس مجانياً لإظهار براعة في وصف حبات العنب أو لونها أو حجمها أو انعكاس الضوء فيها أو منها، إنه وصف جديد بلغة جديدة قريبة، ولكنها مشعّة، ومملوءة بالإيحاءات المميزة، إنه وصف جديد يستخدم فيها سخرية المفارقة أو مفارقة السخرية لا فرق، المهم أنه ينفذ إلى موضوعه برشاقة وبطريقة مخالفة للمعهود.

يقول في القصيدة نفسها:

هذا عنقودٌ كان توارى

يظهر أن لديه نوايا في الهربِ

سألاحقهُ في العتمةِ

وهو يصير نبيذاً

وأحيل لكم معناهُ

إلى الأدبِ (ص: ١١٧)

ويمكــن أن نلاحظ دور التشكيل النفسي والسياسي للشاعر في صياغة موضوعاته فمثلاً يعمــد إلــى اللامباشرة في الطرح هرباً مــن الرقابة أو تعبيراً عن تداعيــات شخصية تتسم بالرصانــة والولوج الهادئ لموضوعه دون صخب وانفعال. أليــس أجود الشعر ما كان همساً ونفــاذاً إلــى عمق الأشياء دون جلجلة أو صخب. إذ «كلما ازداد الأديب سموقاً في فنه الأدبيّ – ازداد أسلوبــه دلالة على ذات نفسه، فمنَ أسلوبه تستطيع أن تعرف أيّ رجل هو، ولا عجب، فليس الأسلوب شيئاً مظهرياً كالثياب؛ وإنما هو من الرجل لحمه وعظمه ودمه. أسلوب الكاتب هو الكاتب نفسه فكراً وخُلقاً وشخصية وجوهراً وكياناً»(٩).

فــي قصيدة «مذكــرات شاعر» من مجموعــة «عناقيد الحكمة» يحــدد وظيفة الشاعر، فيقول:

حين مررنا بالدروبِ

لم نمرّ

دون أن نزيحَ عن كاهلها حجرْ

حين مررنا بالغروبِ

لم نمرّ

دون أن نضيف روحنا إلى الشجرْ

حين مررنا

لم نمرّ دون قامةٍ

ولم نضعْ على رؤوسنا

أقلَّ من سماءْ (ص: ٩٢ ـ ٩٣)

هنــا لا شعارات تدوي الأسماع، ولا زفة توحي بمرور موكب مهم، إنه انسياب اللغة المعبرة عــن الشاعر حيث دور الشعر إزالة التعب عن كاهل كل عابر طريق، ومنح الروح للحياة، وبث عنفوان يسامق أعنان السماء، فلا شعر مع الذل، وليس بالشاعر من يقبل بالهوان.

وما يبتغيه أبعد بكثير من القراءة السريعة لنصوصه، فقصيدته تعبير عن الحضور الشقي للريــف في حياته في مواجهة الوجود المعلّب في المدينة، وحضور للطفولة بما تحتضنه من براءة وذكريــات وولع بالحرية في مواجهة الضياع في المدينة. وقد صورت قصائده العلاقة الحميمة التي تربط بين الطبيعة والإنسان في حالتهما الفطرية.

وتأتي قصيدة «الغزال» برمزيتها وعذوبتها لتعلن هذا الانصهار مع الطبيعة، والذوبان في تفاصيلها الجميلة.

وعيناه في إرناءةٍ منه،
راحتا تلمان أفقاً ذاهباً
في وَسَاعتهْ
صفاؤهما وشّى به النبعُ
ذاتهُ
وقال قليلاً منهُ
أثناء رقتهْ
يسيلُ حرير النورِ
من عنقٍ لهُ
ويطلع وردٌ من خدود غريزتِهْ (ص: ١٠٠ ـ ١٠١)

إن التحليق في عوالــم الصوفية الرحبة، هو ما يميز هذه القصيدة، ويكفي هذا المقطع ليبين لنا أن غزال الشاعر ليس الذي ارتسم في بداهتنا الأولى، إنه رمز للجمال العلوي الذي يبحث عنه كل مبدع:

فلا تجفلوهُ...
خفّفوا خطوكُمْ على
الطريقِ التي تودي
إلى صمتِ رنوتِهْ
ولا تفلتوا في هدأة الفجر همسَكمْ
ولا تضعوا أقلامكمْ
قربَ صفحتِهْ
سلام على الإشراقِ في وجناتهِ
سلام على المخفيِّ في روح عتمتِهْ (ص: ١١١)

وابــن الفارض سابقاً أشـــار إلى الغزال في شعره بوصفه رمـــزاً للجمال والحسن الإلهي، وكذلك إلى النفس النافرة حيناً والطبيعة حيناً آخر، ومما جاء في شعره:

عَنَتِ الغزالةُ والغزالُ لوجهه
متلفتاً، وبه عياذاً لاذا

وعلق النابلسي شارحاً قوله «لاذ به الغزالة والغزال، أي استترا بنور وجهه الكريم وتحصّنا عن الفناء والاضمحلال، وربما كنّى بالغزالة عن الروحانية الإنسانية المشرقة على العالم الجسماني، وبالغزال عن القلب الإنساني المتلفّت بالفكر والخيال إلى عوالم الإمكان»(١٠).

وهذا يقودنا إلى أن شاعرنا لا يعالج الجمال بوصفه مفهوماً سطحياً، أو بعمومية الوصف المعتاد، إنه يتخذ من الوصف وسيلة للتعمق في الوجود الإنساني، ويستلهم من مفردات الطبيعة المميزة بجمالها رؤى لشعر هاجسه الرغبة في التحرر من أسر الاعتياد في اللغة والوصف والغايات.

السخرية

لا يمكن معالجة السخرية لديه على أنها مجرد حالة أدبية أو شكلٌ من أشكال التعبير بهدف استرضاء القرّاء أو مداعبة أمزجتهم. إنها تنبع من واقع نفسي تقوده رغبة جامحة في التفرد، والبحث عن دور مميز، إنها نكوص للطفولة في أعماقه بحثاً عن عفوية الريف وبراءة الجبال، وانسيابية جداول الماء، لذلك بقيت هذه الطبيعة راسخة في ذاته الشاعرة على عكس المدينة التي عاش في أحضانها شاباً ورجلاً، فكانت عصيّة على شقاوة روحه وبراءة الطفل الذي بداخله، فكانت أكثر تعقيداً سواء من الناحية المادية (ظروف الحياة وتكاليفها) أم من الناحية الروحية، إذ لا مجال هنا للبوح من فوق التل، فقد أصبح البوح حبيساً بين الجدران واحتياجات الحياة وقسوتها.

فشاعرنا في غربة، غربة الطفل الذي يسكن في أعماق مطارح لهوه، وهو غريب في مدينة كبيرة مثل دمشق لا يدلف إليه فيها إلا حبيبته أحياناً، أو ثلة من الأصدقاء يتبادلون الأقداح أو الهموم أو الأفكار، لا بحثاً عن السعادة، بل غوصاً في متاعب الحياة وفلسفاتها المعقدة.

إن سخرية الشاعر فيها كثير من العبقرية، إنها هروب من قيود الروح أولاً، ومن تابوهات المجتمع الشرقي (الدين ــ السياسة ـ الجنس)، وهو شاعر جدليُّ التفكير، لا يمكن له إلا أن يلامس هذه المحرمات وأن يقتحم قلاعها، لكن ليس على طريقة الشعراء الذين استحلوا الرقص فوق الألغام بحثاً عن شهرة أو مجد من خلال مقاربة هذه المحرمات.

إن صقراً يدور حولها، ويدخلها ويقاربها من كل زواياها دون أن تشعر بأنّه يحدث ضجة بذلك. يقترب منها بحكمة، وبذكاء وبقفازات مخملية، لا مستفزاً للرقيب، بل مفجراً لطاقات النص الشعري بحيث يلامس أكثر الموضوعات جرأة ولكن بلغة غير مباشرة وهذه هي خصيصة الشعر، وبالتواري خلف الرموز والإشارات والدلالات المفتوحة على معانٍ لا حصر لها.

إنه يعرف كيف ينقضُّ على المعنى وكيف يفترس موضوعه بمخالب قوية ليحلق به عالياً حيث يشاء وحيث تمكنه سعة الأفق من الوصول. وما يميز سخريته الوصفية تدفقها وأنسها على القلب، فيتابعها القارئ بشغف إذ تسري روحها في قصيدته بهدوء ورويٍّ حتى تصل إلى مبتغاها لتكون الخاتمة مغايرة لكل التوقعات ولتعطينا طاقة جديدة من الانفعال.

يقول في قصيدة «تغيير العالم» من مجموعة «عناقيد الحكمة»:

لا رغبة عندي في تغيير العالمْ

أو حتى نصفَ العالمْ...

لا وقت لديّ لهذا الأمرْ

لن أتركَ أفكاري تؤذي

حتى حجراً...

لن أتركها تحرف مليمتراً

مجرى النهرْ

لكن

لا يمنع هذا من أنّي

سأغير ذاتي الآنْ...

بزجاجة خمرْ (ص: ٤٧ ـ ٤٨)

فالشاعر لا تستنفذه رحلة القصيدة بل على العكس يحافظ على حيويتها إلى آخر حرف فيها، إذ يفجر في خاتمتها المفاجأة فيدخل بنا من جديد في عالم اللامتوقع وأحياناً غير المعقول.

ومثالٌ آخر نسوقه على الخاتمة الساخرة المتمايزة ما ورد في قصيدة «في فن الرسم ـ ١ في رسم بقرة» من مجموعة «معنى على التل»:

فيما نرسم نحنُ

امتلأ الضَّرْعُ

وراحَ حليبٌ ينسابُ

ويُرجعُ لوحتنا بيضاءَ...

كأنْ ما من شيءٍ كانْ (ص: ١٠٥ ـ ١٠٦)

وفي قصيدة «غيابك» التي تعبق برومانسية جميلة وهي من مجموعته الغزال تأتي الخاتمة لتكمل القصيدة ولكن بأسلوب فيه سخرية الفراق والألم من البعد.

بماذا سأرشو الهواءَ

ليجلب عطركِ لي

مرّة ثانيهْ؟ (ص: ٦٧)

إذن، هناك إشكالية في العنوان ثم في الموضوع وأخيراً في الخاتمة، ومن ثمَّ فهو مهندس حاذق لبنائه الشعري يعرف كيف يعلي مداميكه لبنة لبنة، إن الشعر عنده ليس مجرد هواية، بل جرى على ما عدّته العرب منذ القدم صنعةً، وهو ممن يتقنون حدودها ومستوياتها وآليات الغوص في بحارها.

والأبعاد النفسية للسخرية عنده تتأتى من أنّها:

• نكوص نحو الطفولة بصورتها المتمردة المفتوحة على آفاق الطبيعة وشقاوة الروح.

• رفض لظروف الحياة في المدينة وتعقيداتها.

• التفاف حول قيود السياسة والمجتمع والدين التي تعيق حرية الإبداع وتمارس سطوتها على مفرداته.

• الرغبة الجامحة في إظهار التفرد والخروج عن المألوف.

• تعبير عن السخط على الواقع الذي نحياه واللجوء إلى التهكم بوصفه آلية تعبير للتخفيف من سطوة الواقع وقسوته.

• تجسيد لروح الشاعر المتدفقة والمتحررة من قيود التقليد ومحاكاة تجارب الشعر الكلاسيكي، لأن السخرية لديه لا تأتي ضمن الحالات المعهودة للهجاء، بل تندفع ضمن سياق عام لإبداعه الشعري كلّه.

• توفر للشاعر حالة من التوازن النفسي بين الممكن الذي يفرضه الواقع، والمأمول الذي يسعى إليه ويطمح لمعانقته.

إذن، السخرية لديه لا تأتي من صفات يلصقها الشاعر بالموصوف كما عهدنا ذلك قبلاً، بل في طريقة الوصف والأصح فيما يورده من متناقضات بين الموصوف ودلالات الوصف بحيث يتسع الفرجار أمام قراءة أوسع للنص الشعري فيصبح التناقض، بل طريقة التعاطي مع الحدث أهم من الحدث.

سحرية الوصف أو سخريته لا فرق عنده لأنه يؤنسن الأشياء ويمنحها الروح فتبدو حقيقة بعين الزمان، ثم يعيدها إلى واقعيتها كما هي في عين المكان، جاء في «مذكرات ورقة» من مجموعة «عناقيد الحكمة»:

كنتُ بيضاءَ... بيضاءْ...

من غيرِ سوءْ

خبّأ الأفق أرجاءه في وضوحي

ونمّ عن الاتزان حضوري

ولم يكُ يبدو عليّ القلقْ

إنما...

منذ أن عبر الحبرُ بي

قل أعوذ بربّ الفلق...!! (ص: ٨٥ ـ ٨٦)

إن حدود النص لدى الشاعر مفتوحة على المدى إذ يدخلك معه في اللعبة ابتداء من العنوان إلى متن القصيدة، فموضوعها، ثم خاتمتها. فالقصيدة ليست قراءة منبسطة الوهاد، بل رحلة تستدعي منك الحذر عند كل مفرق أو مفردة من مفرداتها.

إن قراءة أي نص شعري ليست حكماً نهائياً عليه، بل هي محاولة أولى لاستشفاف الأفكار والرؤى، بحيث يصبح النقد شريكاً في صياغة المشهد الشعري العربي المعاصر، ولاسيما أمام ما يشهده من محاولات لطمس هويته، وتزييف نصوصه وتسطيحها، لذلك عندما نتوقف أمام شاعر مثابر مثل **صقر عليشي**، يتوجب علينا منحه الاهتمام، والوقوف على جماليات إبداعه الشعري، لأنه من الأسماء التي ما تزال تعطي للشعر رونقاً جديداً وللكلمة قدسيتها.

وتبقى نصوصه سهولاً خصبة تغوي النقاد والباحثين، لأنها تعبر عن تجربة متميزة في الشعر السوري المعاصر، لم تخرج عن السمات الفنية المميزة للشعر العربي، وفي الوقت نفسه كانت وليدة العصر الذي تحياه.

الهوامش

(١)- أبو الفرج، قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة ١٩٧٨، ط٣، ص ٥٨.

(٢)- العطري، عبد الغني ، أدبنا الضاحك، دار البشائر للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق ١٤١٢هـ، ط٢، ص١٣١.

(٣)- أدونيس، سياسة الشعر- دراسة في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت ١٩٨٥، ط ١، ص ١٩.

(٤)- قاموس أطلس الموسوعي، إنجليزي - عربي، دار أطلس للنشر، الجيزة - مصر ٢٠٠٥، ط٣، ص ٦٧٢.

(٥)- محمد أمين طه، نعمان، السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، دار التوفيقية، القاهرة ١٩٧٨، ط١، ص ١٢.

(٦)- د.جابر، هشام، النكتة السياسية عند العرب بين السخرية البريئة والحرب النفسية، الشركة العالمية للكتاب، لبنان ٢٠٠٩، ط١، ص ٥٨.

(٧)- الهوال، حامد عبده، السخرية في أدب المازني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٢، ص ٦٩.

(٨)- د.الجزار، محمد فكري، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر- القاهرة ١٩٩٨، ص. ص ٧ - ٨.

(٩)- د.محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون والشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ط١، ١٩٩٤، ص ٢٢٧.

(١٠)- شرح ديوان ابن الفارض، من شرحي الشيخ بدر الدين الحسن بن محمد البوريني و الشيخ عبد الغني ابن إسماعيل النابلسي، جمعه الفاضل رشيد بن غالب، ضبطه وصححه محمد عبد الكريم النمري، ج ٢، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ٢٠٠٣ م، ط١، ص ١٧٧.

نيل كيل الفرنسية آخر تجليات الطليعة

لمحة تاريخية*

د. وائـــل بـركـات

القرن العشرون، مـا أقساه، ومـا أغنـاه!

القرن العشرون قرن الحربين الضروسين اللتين أسهمتا في قتل الإنسان وتدميره وخرابه الداخلي، لكنه أيضـاً قرن تصـارع الأفكار والمبادئ المتباينـة والمذاهب الأدبية المتلاحقة، والتغييرات الثقافية المتعاقبة التي بنى بعضها على سابقيه أو خرج على مقولاتهم، والأمثلة على ذلك أكثر من أنْ تحصـى، نذكر منها على سـبيل المثال وليس الحصـر ما اقترن بحالة التمزق الإنسـاني الذي نتج عن الحرب العالمية الأولى فابتدع الكتاب الدادائية والسريالية، سبقها تنظير سوسور لعلم اللغة الذي سيكون المرجع الأساس لكل التيارات النقدية المتكئة على اللغة والأسلوب والشكل وغيرها. وقد تكون المدارس اللغوية مثل حلقة سان بطرسبورغ وموسـكو وبراغ امتداداً لما بدأه سوسـور. وسـيرورة باتجاه المرحلة الشكلانية في الدراسـات الأدبية. أما الواقعية فلم تفقد حضورها وأفادت من منظرين كبار مثل، «جورج لوكاتش»، لكنها تعرضـت لهجمات منظمة ومنسـقة حجَّمت سـطوتها علـى النقد الأدبـي. وإذا كانت وجودية سـارتر رؤية جديدة للحياة والفن والأدب، فإن عدداً غير قليل من رواد الحداثة وقفوا ضـدها وعارضوها. ومع نهاية الحرب العالمية الثانية، ينشغل الإبداع الفني بمذهب العبث للتعبير عـن حال الإنسـان المأزوم والسياسـة المتوحشـة التـي هيمنت على مقاليـد الأمور ومفاتيح القرار، ليس على مسـتوى البلدان وإنما على صـعيد العالم أجمع، ثم تتألق البنيوية والنقد

الجديد والتفكيكية والدراسات السيميائية والأسلوبية وما بعد الحداثة إلى نهاية القائمة التي تتمرد على الانتهاء. في هذا الجو التدميري سياسياً واجتماعياً وأخلاقياً يظهر اليسار الأوروبي حاملاً موقفاً نظرياً وفكرياً وثقافياً معارضاً لما يجري على الأرض من انتهاك للحياة الإنسانية وتقويض لحضارة الإنسان، فضلاً عن الظلم والعسف الذي يلحق بالناس وبالمجتمعات. وتبنى مقولات مختلفة ترفض هيمنة الرأسمالية وتطالب بعدالة اجتماعية وإنسانية تسمح بعيش كريم وحياة مستقرة.

وقد كان من مفرزات هذا التوجه الثوري، إضافة إلى الواقعية والماركسية وما ينضوي تحت رايتهما، ما سمي آنذاك بالتوجه الطليعي avant-garde الذي يخرج -بالأساس- على التقليدي والمتداول والمألوف، ويفسح المجال لحرية التعبير ولاختبار أشكال تجريبية جديدة في الأدب والفن تتجاوب مع الحالة الحداثية للعصر، واللعب على الرموز والقواعد التقليدية في أشكال التعبير عموماً. كل ذلك في إطار رؤية إنسانية ثورية مناهضة للتوجهات البرجوازية، ولاسيّما ما سماه لوكاتش بالانحطاط، تتبنى الحتمية التاريخية والمادية الجدلية، وموقفاً ثورياً استشرافياً يقطع الصلة مع التقاليد المعروفة.

لكن هذا التوجه لم يعرف النجاح المطلوب على الرغم من أهمية ما يُطرَح من وجهة نظر ثورية، وتراجع مع نهاية السبعينيات وانحسر بصورة شبه تامة. وربما شكل انفراط عقد جماعة **تيل كيل** الفرنسية، بما كانت تمثل من روح ثورية وتجربة طليعية قد تعد الأغنى بين نظيراتها، نهاية لهذا التيار وغياباً نهائياً له من الساحة الأدبية والفنية والفكرية، وكذلك سَجّل أعضاؤها انسحاباً ومن ثم تحولاً إلى اتجاهات نقيضة، وانعطافات تتنكر للماضي الذي تحمست له فساعدها على الظهور والشهرة. ولأن هذه التجربة ضمن هذا الإطار غنية ومثيرة وتضم أسماء لامعة في تاريخ الثقافة والفكر في القرن العشرين استحقت التوقف عندها والتعريف بها منذ نشأتها إلى تألقها واستقطابها لأعلام عصرها، وانتهاءً بانحرافاتها ومن ثم غيابها النهائي، وما قدمته، من جانب آخر، على صفحات مجلتها التي حملت الاسم نفسه. فماذا عنها؟

تيل كيل بداية ثورية

بداية ماذا تعني التسمية؟ استمد الاسم Tel Quel – الذي يعني حرفياً: كما هو أو كما هي- من مصدرين رئيسين: الأول من بول فاليري الذي كتب عملاً بجزأين عنوانه **تيل كيل** (ظهر الأول عام ١٩٤١م، وتبعه الثاني عام ١٩٤٣م)، الذي أوضح فيه أهمية الشكل

الــذي ينتج بالضــرورة أعمالاً عظيمة، وكانت المجلة تطمح إلــى فعل ذلك. والثاني كان من نيتشــه الذي ظهر نصّه في صدارة العدد الأول من مجلة المجموعة التي حملت الاسم نفسه **تيـل كيـل**، والذي يعلن فيه رغبته في العالم كما هو وتأكيده هذه الرغبة: «أريد العالم وأريده كمــا هو Tel Quel، وأريده مرة أخرى... أريده إلى الأبد»، وقد اعتمدت المجلة هذا التقليد مــدّة عشر سنوات لاحقة، بحيث يبدأ كل عدد منها باقتباس لَعلَم مشهور يحتوي على العبارة نفسها: «كما هو».

ربما يكون من المنطقي ربط الحديث عن الجماعة مع لسان حالها -أي مجلتها-، إلا حين يقتضــي الأمر غير ذلك، فقد ارتبــط تاريخها ارتباطاً وثيقاً بالمجلــة، وبرزت أفكارها في مقالاتها، كما ظهرت تقلباتها في صفحاتها، وعبَّرت عن توجهاتها في افتتاحياتها ودراساتها. وستكــون بداية المغامرة -مجهولة الدرب- على يــد شابّين في العشرينيات من العمر، إنهما فيليــب جويــو Ph. Joyaux الذي اتخــذ لنفسه اسمــاً أدبياً هو سوليــر Sollers الذي يعني باللاتينية «الفن وحــده»، وجان-إديرن هالييه J-E. Hallier من مواليد العام (١٩٣٦م)، وهم ينتسبان إلى عائلتيــن ميسورتين، شغلهما حب الأدب والفن، وأصبح هدفهما الأساس تحقيق النجاح في هذا المجال، مثلما كان حال طموح بطل بلزاك أوجين راستيناك Rastignac الذي ظهــر أول مرة في رواية «الأب غوريو» ثم عاد للظهور مرات كثيرة في رواياته اللاحقة ضمن سلسلته المعروفــة باسم «الكوميديا الإنسانية». التقى الشابــان برعاية جان-بيير فاي J-P. Faye عــام (١٩٥٨م). وكان سوليــر قد نشر حينها في دار ســوي Seuil رواية عنوانها «عزلة غريبــة Une curieuse solitude» ونالت استحسان أراغون ومورياك، وبرعايتهما المزدوجة انطلقــت الرواية إلى الــرواج وصاحبها إلى الشهرة. أما الثاني هالييه، فلم يكن قد نشر كتاباً بعد، إلا أن مقالاته الجرئية، والوقحة أحياناً، التي كان ينشرها في مجلة «الطاولة المستديرة» المحسوبــة على اليمين، وفــي مجلة «فن» جعلت منه اسماً متــداولاً، ولاسيّما حينما هاجم، متعمداً الإهانة، ألبير كامو.

بعــد لقاءات قليلــة ينطلق مشروع إنشاء مجلــة جديدة، ويعتمــد كل منهما على معارفه وأصدقائــه وزملاء دراستــه الذين سيسهمون، إضافة إلى غيرهم فــي تنفيذ المشروع، فمن زملاء سولير يذكر: جاك كودول J. Coudol، فرناند دو بواسروفراي F. Boisrouvray ، وكان كلاهما ينشر فــي مجلة «كتابة Écrire» التي ستكون نقطة انطلاق للانضمام لاحقاً إلى **تيل كيل** وهذا ما حصل أيضاً مع بلونيه M. Pleynet، وفاي ودنيس روش D. Roche؛ أما أصدقاء

هالييه فهم من زملائه الذين يعملون في الفن والرسم مثل رونو ماتينيون R. Matignon، وجان-ريني هوغينان Huguenin J.، ولم يكونا محسوبين على اليسار بقوة، كما هو الحال مع غيرهم. وأسهم في مناقشات التأسيس أيضاً آلان روب غرييه وجان لوب دابادي J. Dabadie وجاك كودول من بين آخرين.

تمثلت رغبة المؤسسين في تقديم أدب طليعي مميز، وفي مقاربة التيارات الأدبية الجديدة والمهمة في عصرها، وفي تقديم الأصوات الشابة التي تنشر أعمالها في إصدارات دار النشر مينوي Minuit. وفي باب المنافسة أراد المغامرون أن يصدروا مجلة على مستوى «المجلة الفرنسية الجديدة La Nouvelle Revue française» المعروفة بـ(NRF)، المتخصصة بالأدب وبالنقد الأدبي، وتضاهي المجلات الثقافية والفكرية والأدبية المعروفة آنذاك مثل تلك التي كان يصدرها الحزب الشيوعي الفرنسي باسم La Nouvelle Critique.

إذن، وُقِّعَت وثيقة الاتفاق بين دار سوي والمؤسسين الستة للمجلة وهم: (فيليب سولير، وجاك كودول، وفرناند دو بواسروفراي، وجان-إديرن هالييه، وجان-رينيه هوغينان، ورونو ماتينيون)، الذي قضى بتسمية هالييه سكرتيراً لتحرير المجلة وذلك بتاريخ (١٥/١/١٩٦٠م)، وليصدر العدد الأول من المجلة في آذار من العام نفسه ويعد نحو مئة صفحة.

أعلن بيان المجلة الافتتاحي أنه يقف ضد الأدب الملتزم السارتري الذي كانت أفكاره مهيمنة على فئة كبيرة من الكتّاب والمثقفين في فرنسا وفي خارجها: «كلما كان الفكر خاضعاً لإملاءات أخلاقية وسياسية، يتوقف عن أن يكون ما نتوقعه منه: جوهر وجودنا، ووضوحه وصعوبة التعبير عنه في الفن؛ في كل مرة يتناول فيها هذا التفكير المنحدر الأعمال الفنية يتحول إلى الوعظ، في حين كان يمكنه الاكتفاء بالحب وبصمت؛ الأدب، سواء أكان رديئاً أم ناجحاً، يعلن عن نفسه، وسيكون مفاجئاً إذا لم يكن هو نفسه علامة التفوق. إن الحديث اليوم عن الجودة الأدبية، وعن الشغف بالأدب هما ما يبدو أننا نريده. لقد سيطر الأيديولوجيون بما فيه الكفاية على التعبير، بحيث تمكنوا في النهاية من إنتاج شراكة مزيفة، تعتني بنفسها فحسب وبحتميتها وبقواعدها الخاصة». وبعد ذلك بقليل يمكننا أن نقرأ: «ما يجب قوله اليوم هو أن الكتابة لم تعد متصورة دون التنبؤ الواضح بقدراتها، وهي صورة تتناسب مع الفوضى التي تستيقظ فيها، تصميم سيضع الشعر في أعلى مراتب الروح. وكل ما يتبقى لن يكون أدباً». (Tel Quel n° 1:3).

في هذا العدد الأول، نجد مقالاً لكل واحد من الأعضاء الستة للجنة التأسيسية: سوليرز يحيي صديقاً قُتل في الجزائر. يلاحظ هالييه «إننا لا نكتب لنصبح كتاباً، ولكن لتثبيت حقيقة أننا كذلك منذ القدم». يقدم رونو ماتينيون عن فلوبير. وينشر كل من هوغينان وكودول مقتطفات من روايتيهما قيد الإنجاز. بالإضافة إلى استطلاع استقصائي لم يكن دقيقاً حول «موهبة الكتابة» يشارك فيه ضيوف بارزون مثل فيرجينيا وولف، وجان كايرول J. Cayrol، واللافت حضور اسمين بين هؤلاء الضيوف مصنفين بين كتاب الرواية الجديدة وهما: كلود سيمون C. Simon وجان تيبودو J. Thibaudeau. وبالمجمل كانت النوايا واضحة: التركيز على الحداثة، والثناء على الأدب بذاته، والابتعاد عن السياسية ودعم توجهات الرواية الجديدة. واتفق المؤسسون على إعطاء أنفسهم والمشاركين معهم في تحرير صفحات المجلة مساحة من الحرية والانتقائية في الأجناس والموضوعات التي يعالجونها، وقرروا أن النشر وعدمه يخضع للإدارة ويتخذ القرار بالإجماع، وهذا ما يفسر بشكل أو بآخر الاستبعادات أو التنحيات التي حصلت مع فريق المجلة.

إقصاءات ووجوه جديدة

سوف تشهد جماعة **تيل كيل** مجموعة من قرارات «تغيير مسار» عبر إقصاءات بقرار أو مغادرات بإرادة، وستستقبل بالمقابل عدداً آخر من الوجوه الجديدة. حدثت تلك الأمور نتيجة صراعات أو تناقضات نظرية حقيقية أو ذات طابع مصلحي. فمن جهة كانت حرب الاستقلال الجزائرية واحدة من أسباب النزاعات واختلاف وجهات النظر، ومن جهة ثانية سيكون التعاون بين **تيل كيل** وتيار الرواية الجديدة Nouveau Roman مصدر النزاع الداخلي الأدبي الأول بين أعضاء جماعة **تيل كيل**، الذي سينتهي، بعد التحذيرات من «الغياب المتكرر»(٤)، باستبعاد جان-رينيه هوغينان، صاحب رواية «الشاطئ الموحش» في (حزيران عام ١٩٦٠م) الذي سيقضي نحبه بعد زمن قصير بحادث سير: كان ينظر إليه أصحاب الرواية الجديدة بأنه رومانسي جداً وروايته برجوزاية للغاية. وهو بالمقابل كان يستنكر أدب التقنيين المنغلقين كمهندسين أو جراحين، مع اختلاف أنهم يحتفظون بوهم أنهم أدمغة عالمية. وما هذا الاستبعاد إلا الخطوة الأولى في سلسلة سيطول أمدها وتمتد إلى السبعينيات. سيكون المستبعد الثاني جان-إديرن هالييه نفسه الذي واجه معارضة مفتوحة وانتقادات حادة من صديقه سولير. ثم تلا ذلك رحيل كودول وبواسروفراي

وماتينيـــون. وبقي من الفريق المؤسس سوليـــر فحسب الذي امتلك الصلاحيات المطلقة ولم يتخلَّ عنها قط.

فـــي العام (١٩٦٣م) توجت الاستبعادات بتشكيـــل إدارة تحرير جديدة قادها سولير نفسه ومعه مارسلين بلونيه (سكرتير تحرير)، وضمت المجلة أسماء جديدة مثل: دينيس روش وجان-لـــوي بودري وجان تيبودو وجان ريـــكاردو وجان-بيير فاي وغيرهم. يتبين في العام (١٩٦٤م) أن هوغينان، الذي استبعد بسبب موقفه من الرواية الجديدة ومات بعدها بقليل بحادث سير، كان على حق لأن القطيعة الثقافية قد وقعت بالفعل بين **تيل كيل** وأصحاب آلان-روب غرييه والرواية الجديدة.

بعـــد ثلاث سنـــوات من إطلاق المجلة، تصدر دار سوي سلسلـــة أدبية مهمة تحمل عنوان المجلة نفسه وبإدارة سولير نفسه. بدأت بنشر ثلاثة أعمال هـي: «الوسيط» مجموعة مقالات لسولير، ومجموعة شعرية لدنيس روش، والثالث التربية العاطفية لفلوبير. وقد نشرت السلسلة (٧٣) عنوانـــاً لـ(٣٢) مؤلفاً موزعـــة كالآتي: (٣٤) مقالةً ودراسةً في النقـــد الأدبي والفلسفة وعلـــم الجمال شملت مؤلفـــات لـ«بارت وديريدا وتودوروف، وكريستيفـــا، وجينيت» وغيرهم. و(٢٩) روايـــة معظمها لأعضـــاء الجماعة أو للمقربين منها. وعشـــر مجموعات من الشعر. أما حصـــة الأدب الأجنبـــي فكانت قليلة جـــداً ولم تتجاوز سبعة أعمـــال هيمن عليها بصورة أساسية كتاب إيطاليون قريبون أدبياً وفكرياً أو سياسياً من الحركة الطليعية.

بـــدءاً مـــن العام (١٩٦٦م) أخذت المجلة تتدخل في أمـــور سياسية، وهي التي كانت تنأى بنفسها عن الارتباطات السياسية المباشرة، فاتخذت بداية موقفاً معلناً حين نشرت انتقادات عنيفـــة ضد التدخـــل الأمريكي في فيتنام. وفـــي العام (١٩٦٧م)، وبعـــد انفصال جان-بيير فـــاي عن الجماعة وقدوم بيير روتينبرغ P. Rottenberg وجاكلين ريسيت J. Risset، ستدخل الجماعـــة في اتصـــالات رسمية مع الحزب الشيوعي الفرنســـي (PCF)، (ولاسيّما من خلال أعضاء جدد في المجلـــة مثل جاك هنريك J. Hanric وجان-لوي هودبين J. Houdebine)، وسيجتمـــع سولير وبلونيه وبودري وداميش وغيرهم سراً بصفتهم لجنة سياسية موازية للجنة الأدبيـــة الرسمية: تحت تأثير صدمة أصداء الثورة الثقافيـــة الأولى في الصين، ظهرت آراء تقتـــرب أكثر فأكثر منها، لكن تَقـــرّر في النهاية إخفاؤها لمصلحة تحالف تكتيكي مع الحزب الشيوعي الفرنسي الـــذي كان يحسب في ذاك الزمن حزب المثقفين. وسيعقد التحالف بين

الطرفيـــن لتصبح المجلة مسيّسة بامتياز، وأخذت الكتابـــات التي تُنشر في المجلة تعبّر عن الفكـــر الماركسي سواء في التنظيرات أم الممارسات الإبداعية. لكن هذا التحالف لن يستمر طويلاً ولاسيّما أن أحداث (أيار عام ١٩٦٨م) القادمة قريباً ستخلخل الحالة الثقافية والفكرية مثلمـــا السياسيـــة في فرنسا، وقد شارك كتـــاب المجلة في مظاهراتها ونزلـــوا إلى الشارع، ولكـــن تعاطفهم مع الحركـــة الطلابية أظهر إلى العلن الانقسام القائـــم بين أفراد الجماعة، إذ كان موزعاً بصـــورة واضحة بين اليسار التحرري والأرثوذكسية الشيوعية. ويوضح احتلال فنـــدق ماســـا، مقر تجمع الكتاب بمبادرة من فـــاي الذي غادر **تيل كيـل** توّاً، وكان على وشك إطـــلاق مجلة منافسة لـ **تيل كيـل** عنوانها «تغيير Change» توضح هذا الانقسام والاختلاف: فسوليـــر وأصدقاؤه معادون إلى حدٍّ ما لما ذهب إليه فاي، وأخذوا يتحولون ببطء إلى تعاليم الماركسية اللينينية الجامدة.

ومـــع ذلـــك، فإن العلاقات مـــع الحزب الشيوعـــي لم تستقر، وحدث صـــدام عنيف بين الجماعـــة والحزب في عام (١٩٧٠م)، وهو العام الذي شهد دخول كريستيفا إلى هيئة تحرير المجلـــة. منـــذ ذلك الحين فصاعـــداً ستسمح المجلة بحرية التعبير عـــن الميل نحو الصين وثورتها الثقافية، الذي رأى فيها سولير طعم القدم في الحضارة. وستحدث القطيعة النهائية مـــع الحزب الشيوعي الفرنسي عام (١٩٧١م)، وستتحـــول الجماعة إلى الماوية وتتبنى أفكار الثورة الثقافية الصينية، مما أزعج بعض الأصدقاء أو المتعاونين الذين قاطعوا المجلة وعلى رأسهم ديريدا وألتوسير (الذي يستمر بالتوافق مع الحزب الشيوعي)، وأثار ذلك أيضاً غضب الأعضـــاء فتركوا هيئة التحرير مثل ريكاردو وتيبودو، كما ستشهد المجلة بعض الانشقاقات المهمة لـ (بونج Ponge، وبودري، ودنيس روش).

فـــي عام (١٩٧٤م)، يقوم وفـــد مؤلف من سولير، وبلونيه، وكريستيفـــا، وبارت، وفرانسوا والـــF. Wahl، بتلبيـــة دعوة – طال وقت تنفيذهـا– لزيارة رسمية إلـــى الصين، لكنها ستترك لديهـــم انطباعاً بالمرارة والإرباك عند العودة، إذ يعبّـــر بارت في مقال نشره بعد عودته في جريـــدة اللوموند عن الاختلاف والتباين في المفهومات المجتمعية مع الصين. أما كريستيفا فقـــد أعلنت في العدد (٥٨) قطيعتها مع الماويـــة والماركسية بصورة نهائية، وأدانتهما علناً. ومع ذلك ستنشر المجلة عددين مكرسين للثورة الثقافية، وسيصفونها بأنها «نجاح». العددان من المجلة المخصصان للصين الماوية سجلت مبيعات (بين ٢٠٠٠٠ و٢٥٠٠٠ نسخة).

فـي العدد (٦٨) لعام (١٩٧٦م) ستعلن المجلة بدورها قطع الصلة مع المغامرة الماوية الصينية قائلة «يجب الانتهاء من هذه الخرافات، كل الخرافات» والتوجه نحو النقيض أي الولايـات المتحدة. إنه الانتقال من الصيـن إلى الولايات المتحدة، من الماركسية الماوية إلـى تفحص الليبرالية السياسية. إنه زمن التناقض. وسيكتب سولير عبارته الشهيرة التي طالمـا رددها: «ضرورة الاعتـراف والمحافظة على المتناقضـات». وستمضي الجماعة والمجلـة بالتحول من الماوية – بعد الماركسية- باتجـاه آفاق أخرى (الولايات المتحدة، علـى وجه الخصوص)، وقضايا أخرى مطروحـة على الساحة الأدبية بوصفها ظواهر لها أهميتها في البحـث والدراسة مثل: (الأدباء السوفييت المعارضون، إذ نشر عمل «أرخبيل الغولاج» للأديب السوفييتي المعروف المنشق سولجينتسين، واللاهوت، والتحليل النفسي، والنسوية).

لقـد فقدت المجلة موقعها المميز الذي وصلت إليه منـذ تأسيسها حتى عام (١٩٧٥م)، واستمرت في السنوات اللاحقة مستفيـدة من ماضيها الحافل بالجدية وبالرصانة وبمواكبة الجديـد في الفكر والثقافة والأدب، وسيحاول سولير مرات عدة القيام ببعض الاستدراكات، بما في ذلك التقارب مع «الفلاسفة الجدد»، لكن الأمر كان شبه منته، ولم يبقَ للمجلة آنذاك إلا سمعتهـا فحسب التي ستبقيها مستمرة سنـوات قليلة قادمة، ولاسيّما بعد أن انفضّ قسم كبير من أعضاء الجماعة عنها، واتخذوا سبلاً مختلفة عن توجهها، ليتركوا سولير شبه وحيد فيهـا. فقامت المجلة ومن خلفها مـن تبقى من الجماعة بتطبيق سياسـة الانحلال الذاتي النهائي الذي لا يقبل العودة.

الانشغالات النظرية

مـع انطلاقـة العدد الأول مـن مجلة **تيل كيل** فـي (آذار ١٩٦٠م) وضعـت نفسها منبراً لمجموعـة من الكتاب الشبان الذين يقفون على الضفة الأخرى من مفهوم الالتزام الوجودي، وينشدون العودة إلى «النوعية الأدبية» وإلى «الشغف بالأدب». وقد لفت ميشيل فوكو – المتحمس للحركة الطليعية- إلى أوجه شبه بين حركة جماعة **تيل كيل** والحركة السريالية، وكذلك فعل آخـرون، واستمرت المقارنة حتى أواسط الستينيات مؤكدين التشابه بين الحركتين. فكلاهما سعـى بداية إلـى تنفيذ مشروع أدبي بالمطلق يحمل فكرة ثـورة لغوية تخلخل العالم الحالي وتسهم في خلق مجتمع جديد مختلف عن القائم.

في السنوات الأولى من ولادتها، صرحت الحركة عن تمثلها بالسريالية، وذلك اعتماداً على أسلوبهـا وعلى طريقتها في تقديم نفسها، أكثر مـن اعتمادها خطةً فنيةً خاصّة بها، تخضع لمفرداتها. كما ظهر هذا التشابه في إعلانها الصريح – كما فعلت الحركة السريالية- منحها السلطـة المطلقـة لسولير مثلما كان عليـه الحال بالنسبة إلى آندريـه بروتون. وكما عرفت السريالية انقسامات وخلافات داخيلة نرى **تيل كيل** تشهد الأمر نفسه حين بدأت في أشهرها الأولـى بإقصاء هوغينان، وتبع ذلك سلسلة طويلة من الإقصاءات وعلى رأسها هالييه شريك سولير الأساسي في إطلاق المجلة والجماعة. وربما كان ارتباط الحركتين في زمن ما بالحزب الشيوعـي الفرنسي وجهاً مـن أوجه التشابه بينهما أيضاً، أرادتـا منه تبني مقولات فلسفية سياسيـة تخدم مشروعهما الفكري والثقافي، وقد أضافت **تيل كيل** إلى ذلك محاولة استثمار الشعبية الكبيرة التي كان يتمتع بها الحزب الشيوعي الفرنسي في حينه، والاتكاء على مثقفيه فـي إغناء الحركة وإعلاء شأنها. ويتناقض هذا مع ما ذهبت إليه الحركة في بداية مشوارها مـن استبعاد الالتزام السياسي من اهتمامها، وقد صرح سولير نفسه لاحقاً بوقوع حركته في المـأزق الذي نادت بالابتعاد عنه وهو الالتزام السياسي، وطبعاً المقصود هنا الالتزام بالفكر الماركسي، وهذا ما كانت قد فعلته السريالية سابقاً ووصلت معه إلى طريق مسدود. ولم تتوانَ **تيـل كيـل** في انتقاد ذلك على مدى الستينيـات والسبعينيات من القرن الماضي، على الرغم مـن أن الاتجاه الطليعي الذي تمثله كان واقعاً في المأزق نفسه، ومستمراً في ارتكاب الخطأ نفسه طوال العقدين المذكورين.

بالمقابل وجِدَت بعض الاختلافـات بين الحركتين تركّزت في بعض المفهومات النظرية والواقعيـة التي انطلقتا منها، ففي حين ترفض السريالية العقل والمنطق والآليات التقليدية للإبـداع الفني، وتمنـح التداعي الحر وتدفق اللاوعـي والأحلام والكتابـة الغريزية الدور الأساسـي في التعبيـر الفني، تقف جماعة **تيـل كيل** على النقيض من هـذه الآليات وتنشد الاهتمام بالأدب والفن من منظـورات مختلفة تستند إلى الدرس اللساني والبنيوية والتحليل النفسـي وغيرها. من جانب آخر، ومع وجود بعض الاستثناءات، اهتمت **تيل كيل** بالأدب أكثر مـن اهتمامها بالفنون الأخرى، وكرست معظم موادهـا للحديث عن الأدب والفكر والثقافة. فهـي لم تُفرِد -كمـا فعل السرياليون- إلا أعداداً قليلة من المقـالات أو الدراسات للحديث عـن الرسـم أو فن الرقص أو الفنون المختلفة. لكن هذه المقارنة لم تعنِ قبول المساواة بين الحركتيـن الثوريتين، فكُثُرٌ كانوا قد شككوا في أن يتمكن أفراد جماعة **تيل كيل** من الوصول

إلـــى المستوى الفني الذي عرفته الحركة السريالية، أو في مقاربة أعمال بول إيلوار وأنطوان آرتو على سبيل المثال.

ستكون أبواب المجلة مفتوحـــة لكتّاب الرواية الجديدة مدّة تزيد على أربع سنوات. وقبل ذلـــك سيسهم روب-غرييه نفسه في التحضير لإطلاق المجلـــة. وربما كان من الغريب، وفق آراء النقـــاد، قيام هذا التحالف بيـــن أنصار الرواية الجديدة وجماعة **تيـل كيل** الذي رسخه - إضافة إلى غرييه نفسه- الإسهامات التي قدمها زملاؤه في المجلة، ولاسيّما أعمال تيبودو وجـــان ريكاردو. ومهما كانت الصفة التـــي تعطى للرواية الجديدة بأنها مدرسة بمعايير أدبية خاصة، أو أن ما يجمع بين أعضائها لا يرقى فنياً إلى مستوى الاتجاه الأدبي، فهناك ما يمنع نظريـــاً وفكرياً من اللقاء بين الطرفيـــن لأن الرواية الجديدة لن تشترك مع المفهوم الطليعي الكلاسيكـــي الذي يرتبط بالمشـــروع الثوري الجمالي -وهو مشـــروع سياسي ثوري بالدرجة الأولى مثلما كانت عليه المستقبلية أو السريالية، وكما هي عليه **تيل كيل**- على الرغم من أن بعضـــ أنصارها أرادوا إضفاء هذا الطابع السياسي بغية تسويق أنفسهم في الوسط الثقافي؛ فهناك تفاوت كبير بينها وبين المناخ الثقافي المحيط بها. وقد عبر ريكاردو عن هذا التفاوت حين قال: «الرواية الجديدة غير مقبولة من الأيديولوجية السائدة». وطالما هي كذلك، وبما أنها غير قادرة على تغيير شروط المناخ الفكري والثقافي العام فعليها أن تسعى إلى الدخول إليه بوسيط، كان آنذاك جماعة **تيل كيل** ومجلتهم.

ومـــع ذلك لم يكن لديهم هذا الحماســـ نحو الجماعة، وقد أفصح غرييه عن ذلك عندما رفض أن يطلق عليه وصف كاتب طليعي، لأن فكرة الطليعة، برأيه، من المفهومات التي يجب الحـــذر منها لأنها أصبحت مستهلكة؛ ولأنها، على الرغم من انطباع الحيادية الذي توحي به، تستخدم في أغلب الأحيان للالتفاف على أي عمل لا يتوافق مع توجهاتها. وبمجرد أن يتخلى الكاتب عـــن الصيغ التقليدية المستخدمـــة، في محاولة صياغة كتاباتـــه بطريقته الخاصة، يـــرى نفسه على الفور منضوياً تحت شعـــار: «الطليعي». وسواءً استقر لدى القارئ أن الرواية الجديـــدة طليعية أم لا، فبإمكانـــه رصد كثيرٍ من الملامح المشتركـــة بين مظاهر الحركات الحداثيـــة التي خطت التاريخ الأدبي في الثلثين الأولين من القرن العشرين، وتجسد **تيل كيل** ذلك بجدارة، إذ يلاحظ - القارئ- أن الحركتين تختلفان مع النظام الأدبي السائد، وترفضان بشكل جذري المفهوم التقليدي للكتابة على أنه تمثيل وتعبير وتواصل.

يبدو أن بعض التحفظات في اتباع الطرائق الطليعية الصارمة، وغير المتسامحة في بعض الأحيان، كانت وراء موقف الروائيين الجدد الراغب في الانسحاب من هذا التحالف لظروف انتفت معها مصلحتهم المرحلية من جهة، وفرقت بينهم عوامل كثيرة من جهة أخرى ليس أقلها اختلافهم حول القضايا الفنية للرواية والمفهومات الأدبية، فربما لم تستطع **تيل كيل** أن تقدم الانتشار المأمول لهم. ومع ظهور هذا القلق الذاتي عندهم، على الرغم من محاولات لشد صفوفهم وتضييق الخلافات فيما بينهم، أخذت الحركة بالتفكك؛ وكل كاتب فيها يغرد وحيداً في اتجاهات مختلفة: يشرع روب-غرييه في التأليف الذاتي من خلال إعادة النظر من المنظور نفسه بنصوصه في المرحلة السابقة، وتلجأ ناتالي ساارووت إلى السيرة الذاتية، ويتحول ميشال بوتور ليشتغل على النقد والقصيدة مبتعداً عن الرواية. فعلياً، حافظت الرواية الجديدة على جزء من ثبات حضورها حتى أوائل السبعينيات، لكنها فقدت ذلك الترابط مع بداية الثمانينيات، إلى درجة أنه أصبح من العبث البحث عن روابط بين مؤلفيها، كالسؤال مثلاً عن الرابط بين كلود سيمون وروب-غرييه؟ فما بالنا بالسؤال عن الروابط المتبقية بين الطليعية والرواية الجديدة؟ ونحن نعلم أن كليهما قد اكتفى بما أنجزه في مرحلته التاريخية، ولم يحقق استمرارية لاحقة.

بعد الانفصال الذي حصل بين الطرفين، وابتعاد الجماعة عن رواد الرواية الجديدة ونتاجاتهم، تبدأ المجلة عملاً نظرياً كبيراً، تجاوباً مع الأصداء القوية للأفكار المفتوحة والجديدة في مجال الأدب والعلوم الاجتماعية والإنسانية واللغوية، فتفتح صفحاتها للنقد الجديد، وتشتغل على أدب جديد مرتبط بهذه العلوم ولاسيّما اللسانيات: فأصبحت البنيوية، مدفوعة بأعمال ليفي شتراوس، مزدهرة وذائعة الانتشار؛ كما كان لاكان قد أنشأ توّاً المدرسة الفرويدية للتحليل النفسي، فاجتمع حولهما على صفحات **تيل كيل** مجموعة من الأدباء والمثقفين الفرنسيين تحت راية اللاكانية (نسبة إلى جاك لاكان). وقد أسهم ديريدا في العام (١٩٦٦م) بدراسة عنوانها «فرويد وعلم الكتابة»، كما قدم جان-لوي بودري مقالة بعنوان «فرويد والإبداع الأدبي» عام (١٩٦٨م). وفي هذه الأثناء يجدد ألتوسر قراءة ماركس، كما كان فوكو يستعد لنشر كتابه «الكلمات والأشياء». إذن، يأخذ تفكير المجلة في تلك الآونة اتجاهين: تطبيق التحليل البنيوي على الأدب، واكتشاف الشكلانية واللغويات، ويؤدي هنا كلٌّ من رولان بارت وجاك دريدا وجيرار جينيت وتزفيتان تودوروف دوراً فاعلاً في هذا التأمل والتفكير. وستثمر هذه الاهتمامات والأبحاث النظرية، التي عززها وصول السيميائية جوليا

كريستيفا، من أصول بلغارية، وستصبح لاحقاً زوجة فيليب سولير، اهتداءً إلى طريق «الكتابة النصيــة»، التي يعرِّفها فيليب فوريست بأنها «لفتــة نقدية إذ يمارس العنف داخل اللغة، لكن صداه يتردد في مجمل أنحاء المجال الاجتماعي».

في خريف عام (١٩٦٨م)، قام فريق المجلة كاملاً (ومعه أيضاً فوكو وبارت ودريدا) بنشر كتــاب «نظرية المجموع Théorie d'ensemble»، الذي يعد البيان الجماعي الجديد للحركة، وقد قدمه سولير بقوله: «يدور جوهر هذا الكتاب حول حلم: توحيد الجهود التفكيرية بهدف إحــداث خلخلة عامــة. يأتي هذا التوحيد من وعي دقيق بالقــدرات الممكنة التي يتمتع بها الأدب والتــي يسعى القمع المعتاد إلى التقليل منها وكبحهــا إلى الحد الأدنى لتصبح تابعة. ليس الأدب في خدمة النظرية (يبدو أن الجميع نظروا إلى **تيل كيل** بهذه الرؤية)، ولكن العكس هو الصحيح. علوم اللغــة، والفلسفة، والتحليل النفسي تساعد على إطلاق نسيج من الخيال لا يعــرف الحدود بالمعنى الدقيــق للكلمة». صحيح أن الحركة واكبت ذلك كله، لكن تبدلاتها الفكريــة المتناقضة أحياناً والمتباينة أخرى قللت مــن الزخم الجماهيري الذي كانت تتمتع به الجماعة. من جانب آخر قد تكون هذه الحالة شكلاً من أشكال حرية الفكر والتعبير التي تتيح للمرء الانتقال من معسكر ليصطف مع خصم الأمس.

في عام (١٩٧٧م)، وفي مؤتمر عُقِدَ بعنوان: «أزمة الطليعية» يعلن سولير «نهاية» الماركسية وكذلــك – «بدرجة أقل وضوحاً»– مدرسة التحليل النفسي، ورأى في هذه الهزيمة المزدوجة سبباً للتخلي عــن الاتجاه الطليعي. ولــو استعرضنا حال الجماعة في هــذه المرحلة، بعد انفصــال قسم كبير من أعضائها عنهــا، وابتعاد أصدقائها الداعمين عن مسارها، وربما كان آخرهــم ديريدا وألتوسير، سنجد أن **تيل كيـل** ستبدأ آخر مراحلها: فاليمين الأدبي عدو لها، والمثقفــون الشيوعيون يكرهونها، واليساريون السابقون لايثقون بها؛ أما الباقون على عهدها مــن أعضائها فكانــوا يحتقرون بشدة «الشكلانية المتحجــرة» أو «التزمت المنهك» لما يتم تداوله فيما بينهم. إنهم يشعرون بما ينتظرهم: التهميش وفقدان التأثير.

الكتابة

إذا كانــت جماعة **تيل كيـل** تصف نفسها بأنها «جماعة الدراســات النظرية»، فهذا لأنها اهتمــت بالتنظيرات الأدبية والفكرية والثقافية التــي واكبت نشاطها خلال الستينيات وجزء مــن السبعينيات مــن القرن العشرين، وقد ظهر ذلك بصــورة واضحة على صفحات مجلتها

التـــي عُدّت واحدة من المجلات الطليعيـــة في الأدب الفرنسي وآخرها، وأخذت على عاتقها إعـــادة قراءة الأعمال الكلاسيكيـــة في تاريخ الأدب من وجهة نظـــر طليعية. قد يكون كتاب «نظرية المجموع» عام (١٩٦٨م) الذي أصدرته **تيل كيل** بتوقيعها ومعها أسماء الأعلام المهمة والمشهورة مثـــل: فوكو وبارت وديريدا، من أهم ما أنجزته الحركة على مستوى التنظير على مدى أكثر من عقدين من الزمن. ضمنته وجهات نظر جديدة ولاسيّما حين تحدث الكتاب عن ضرورة تجاوز الحرفي والشكلي أو البنيوي، لمصلحة مصطلح جديد اسمه «الكتابة Écriture» التي تقابل مصطلح «الأدب»، ويقع على عاتق الأول القيام بتفكيك الثاني. كما طالبت النظرية كتّابهـــا بالتخلي عن مفهوم الشعر والفن والتخييل الذي يعمل على الاهتمام بشخصية الكاتب أو مبـــدع العمـــل الفني، أو الـــذي يحصر همه في عكـــس العالم الواقعي وإبـــرازه، فالكتابة المبدعة لا تهتم بوظيفة التمثيل والانعكاس، وهذا خروج على المفهومات السائدة التي ترفض الإبداع الذي لا ينضوي تحت مجموعة التقاليد المتوارثة التي تمارس، ومنذ زمن بعيد، قمعاً لأي محاولة للتعبير بمعايير مختلفة. فالعمل لا بدّ أن يخضع لوصاية ما هو خارج الأدب وفق ما تعارفت عليه واعتمدته الأفكار التنظيرية السابقة، وبذلك يحرم نفسه من الحضور بوصفه نصاً أدبياً خالصاً عابراً للأجناس، رافضاً تقسيماتها، نصاً هو نتاج الكتابة.

لكـــن سولير يرى أن الغرب الذي استطاع في العصـــر الحديث التمرد على هذه التقاليد وخلخلة المنظور الكلاسيكي وإحداث اختراقات في الفلسفة المثالية والميتافيزيقا المهيمنة، لـــن يكـــون عاجزاً عن الخروج على المنطـــق الأدبي السائد الذي يتحكـــم بمستويات القراءة والتفسير والدلالة. وإذا بدت النظرة بهذه الطريقة تميزاً وصراعاً بين القديم والجديد، فإنها في حقيقة الأمر ليست كذلك عند سولير الذي وجد في أعمال قديمة نصوصاً تسبق عصرها وتنتزع صفة المعاصرة الدائمة لأنها لم تخضع مثل غيرها لإملاءات الأيديولوجية البرجوازية السائـــدة. بالمقابل هناك أعمال معاصرة لا يمكنها أن ترقـــى إلى مستوى النص لأنها بقيت حبيسة تلك الفروض.

لهـــذا رفض سولير في كتابه «الكتابة وتجربة الحدود» عام (١٩٦٨م) تلك النمطية التي ترفضـــ الاعتـــراف بالنص نصاً، بعيداً عما يراد منه من تمثيـــل وانعكاس «ما هو مرفوض هنا، هو التاريخ الخَطِّي الذي أخضع النص دائماً لتمثيل، ولذات، ولمعنى، ولحقيقة؛ الذي قَمـــع، بذريعة المقولات اللاهوتية للمعنى، وللذات، وللحقيقـــة، العملَ الجبَّارَ الموجود في النصوص- الحدودية». هذه الحدود هي التي تقصي وتدني وفق منظورها القمعي، إذ يكفي

أن تطلــق واحدة من الصفات الآتية: تصوُّف، إيروسية، جنون... على (ممارسة كتابية تبدي مقاومة شديدة وترفض أن تقع في قبضة هيمنة المنظومات الفلسفية والتأويلية حتى تُبعَد مــن حقل المقروئية، وتُتَّهــم بالغموض والزيف. وفي أحسن الأحــوال تُدرَك مثل «هذيان، واستيهــام، وشعر، ونزعة باطنية، وانحراف فــردي». ما يعضد مقاومة هذه النصوص لكل أنــواع الاحتواء أنها «بنيات غيــر قابلة للتحديد»، تعطيها حرية حركــة وفاعلية تجاوز أي أيديولوجيــا أو نزعــة علمية. ويقدم سوليــر نموذجاً لهذه الحالة من خــلال جورج باتاي الــذي يتمرد على أي تصنيف، فيمكــن أن يكون فيلسوفاً، مجنوناً، مغامراً، قدِّيساً، مُجرماً، بروليتارياً، عالِماً، ممثِّلاً، شـاعراً... إلخ. لقد أعاد سولير في هذا الكتاب قراءة أعمال عددٍ من الكتاب المعروفين فــي تاريخ الأدب في ست دراسات تناولت مؤلفات دانتي، والماركيز دو ســاد، ومالارميه، وآرتو، وجورج باتــاي، وأخيراً لوتريامون، ليثبت لنا في النهاية أنّ هذه القراءات لنصوص مختلفة زمانياً ومتباعدة ظاهراً يجمعها مفهوم أساس هو مفهوم الكتابة الخارجة على النظم والتقاليد.

ويكــون لجوليا كرستيفا إسهامها في تقديم «الكتابة» معتمدة على ما كان بارت قد أدرجه منذ وقت طويل في كتابه «الدرجة صفر للكتابة» المنشور عام (١٩٥٣م)، وقد طرح فيه مفهوم الكتابة برؤية جديدة ميز فيه بين اللغة والأسلوب والكتابة، فتكون الأولى هي المحور الأفقي والأسلوب هو العمودي، والكتابة هي الحرية والاختيار في نقطة التقاء يختاره الكاتب. فاللغة والأسلــوب عنصران، والكتابة وظيفة تحدد طبيعة العلاقــة بين الإبداع والمجتمع، إنها قوة، ثمرة محتملة لحدس طويل، تحطم الجمود العقيم للخيال المتوثب. ولأن تراجيديا الأدب، كما يحلو لبارت أن ينعتها، تتوافق مع وضع الكاتب المعاصر الذي فرض عليه «النضال ضد الرموز السلفية القوية جداً التي تفرض عليه قيوداً قديمة وغريبة عن التفكير والكتابة المعاصرين، وصلته عبــر الإرث التاريخي، بحيث أصبح الأدب كتاب طقوســ شعائرية وليس تصالحاً مع الذات». وإذا كانت الكتابة هي الدال فإن الأدب هو المدلول وفق رأي بارت. كريستيفا تطرح الكتابــة مفهوماً بديلاً للأدب الذي حل بدوره مكان تعبيــر الفنون الجميلة الذي كان سائداً حتى أواخر القرن الثامن عشر. وهي تنسجم في طرحها مع المساق السميولوجي الذي أسهم فيــه غريماس وبارت وديريدا وفوكو وغيرهم، وانتشر في الستينيات من القرن العشرين، بعد وصول كريستيفا إلى باريس قادمة من بلغاريا.

النص

إذا كانت كريستيفا قد تبنت مصطلح الكتابة بدلاً من مصطلح الأدب، فإنها فعلت الأمر نفسه مع النص بدلاً من العمل الأدبي Œuvre Littéraire مثلما فعل بارت أيضاً حين كتب مقالته المشهورة «من العمل الأدبي إلى النص». وقد يكون التمييز بين المصطلحين في أن العمل ينطوي على التمجيد الشخصي للفنان على حساب النص الذي هو موطن الإبداع وصورته وآليته. وطالما أنها مارست ما يسمى بـ«الدراسات النصية» في النقد الفرنسي فقد تبنت مصطلح النص الذي يتوافق مع هذه الدراسات أكثر من العمل الذي يتجه نحو الكاتب، أي العودة إلى ما هو خارج النص. إنه -كما تراه- فعل دلالة وممارسة نصية «تتم فيها عملية الاختراق على مستوى العلامة والذات والمجتمع، وبهذا المعنى لا يتحقق النَّص على سبيل المطابقة بين الذات والنَّص، أو بين النَّص وخارجه، وإنَّما يتعلق الأمر بإنتاجية يغتني بها النَّص بقدر ما تتغير العلاقة بين الداخل والخارج، وذلك عبر عمليات مختلفة من الامتصاص والتحويل التي يقوم بها». وبذلك تكون كريستيفا، التي تعود جذور تفكيرها بقوة إلى الفكر الباختيني، قد تبنت فهماً حداثياً مناقضاً لذاك التقليدي الذي نظر إلى العمل، منذ العهد الأرسطي، بوصفه محاكاة وتمثيلاً وانعكاساً. وقد توِّج هذا التوجه الذي يبتعد عن الذات المبدعة، وهذا ما تبنته البنيوية الفرنسية أيضاً، بمقال لرولان بارت عنوانه «موت المؤلف La mort de l’auteur»، نُشر للمرة الأولى باللغة الإنجليزية في مجلة أسبن الأمريكية Aspen Magazine, n° 5/6، 1967، ثم بالفرنسية عام (١٩٦٨م) في العدد (٥) من مجلة Mantéia ومقرها مدينة مرسيليا الفرنسية، ومقربة من جماعة **تيل كيل**، فصل فيه بين النص الذي هو الهدف، وهو ما يُعنى به النقاد والقراء، وبين صاحبه الذي أدى مهمته في الكتابة وأصبح نصه ملكاً للقراء الذين ربما يكون واحداً منهم.

وقد تبعت كريستيفا أيضاً بارت في الاستغناء عن لفظة الكاتب لتحِلَّ محلها مفردة «الناسخ Scripteur» رغبة منه في الاقتصار على اللغة وعلى اللغة فحسب، ولكي تفصل تماماً النص عن صاحبه وتبعد أي تأثير محتمل لذات توجه النص وتتحكم فيه. ومثلما كان للنص هذا الحيز المهم والمثير عند كريستيفا نجد سولير يوليه عناية خاصة أيضاً حين يراه فعل إنتاج، وكانت كريستيفا قد وصفته بأنه إنتاجية، وتحقق يعبر مراحل متعددة ليصل إلى مرحلته النهائية التي لا تكتمل، لأنها ستبقى مرهونة بعملية القراءة، فالنص وإن اكتمل شكلاً، سيبقى مرهوناً بفاعلية القراءة وبعدد القراء. لذلك لن يكون مقيداً بحدود محرمة التجاوز،

وليس محدداً بتعبير نهائي، وإنما هو ممهدٌ لتعبيرات وقراءات لا حصر لها، وتجاوزٌ وتجددٌ بطاقة واسعة ومفتوحة.

التناصية

مما لا شك فيه أن لكريستيفا الفضل في ترجمة المقولات الباختينية وإطلاقها في مقالاتها وأبحاثها التي ترافقت مع وجودها في **تيل كيل** ونشرت عدداً منها على صفحات مجلتها. وقد قامت بجمع ما نشرته بين عامي (١٩٦٦- ١٩٦٩م) في كتاب صدر عام (١٩٦٩م) يحمل اسم «سيميوطيقا، بحوث من أجل تحليل دلالي». وكان لها السبق في نشر مصطلح التناصية الذي استقته من باختين، ووصفته بالقول: «يتشكل كل نص من قطعة موزاييك من الشواهد، وكل نص هو امتداد لنص آخر أو تحويل عنه». أما سوليير فقد وجد في فكرة التناصية هذه التي تقوم على مقولة عدم وجود نص بكر، وإنما هو موضع التقاء عدد من النصوص التي استوعبها وحوّلها وفق منظوره الخاص. وجد فيها رداً على مفهوم النص الجامد المحاط بقدسية خاصة، الذي انشغل به تاريخ الأدب ودراساته.

من تيل كيل إلى اللانهاية

انتهى آخر منبر طليعي فكري بهذه الأهمية، وتأسس على هذا النحو في فرنسا، إذ بدأ في الستينيات مع حرب الاستقلال الجزائرية وانتهى بعد وصول ميتيران والاشتراكية الفرنسية إلى السلطة. أكثر من عشرين عاماً وسمها الالتزام النظري والنضال السياسي، لكنها انتهت بمساكنة مع الليبرالية الجديدة والولايات المتحدة، ثم توقفت الحركة والمجلة دون رجعة.

في تاريخها الحافل بالإثارة والتبدلات واكبت المجموعة التيارات الأدبية والفكرية والثقافية التي ازدهرت وتعددت في الستينيات والسبعينيات، فوافقت موجات بعضها، وربما حملت رايات بعضها الآخر، ووقفت ضد طائفة منها في أوقات أخرى. لقد تبنت في بعض الأحيان بصورة مبكرة أو متأخرة فورات الثقافة وتألق الأهواء وجدالات في قضايا فنية، وتجاذبات سياسية مختلفة وتبدلات مستمرة شهدتها مرحلتها. مارست تحالفات وخصومات وتحالفات مضادة، وتغيير مسارات متناقضة، ودخلت في مفارقات مع عقيدتها الأولية أو القائمة مما أثار حولها سمعة غير جيدة، إلى حد السخرية من عقيدتها النظرية. مع ذلك كان لدى الفريق ما يكفي من الكفاءة ليفرض نفسه في الوسط الجامعي وفي دور النشر في

فرنسا وفي خارجها، وليجتذب جمهوراً من المؤيدين الذين شدتهم أفكار المجموعة والمجلة، وآخرين قابلوها بالعداوة والاستهجان.

بالنسبــة إلــى المجلة، على الرغم مــن وجودها على مدار عشرين عامــاً ونيف فحسب (١٩٦٠-١٩٨٢)، كانــت كافية لاستقطاب عدد كبير مــن المثقفين والأدباء والمفكرين، وعلى الإسهام في المعارك الثقافية الكبرى التي حدثت في ذاك الوقت والتي أثرت وأغنت الحركة الثقافيــة والأدبية ليس على مستوى فرنسا وحدها وإنما على مستوى الثقافة العالمية أيضاً. ونالت المجلة شهرة خاصة حين شهدت ولادة حركة فكرية قوية أطلق عليها اسم «فكر ٦٨» وأسهمت فيهــا بصورة فاعلة، كما سجلت لنفسهــا مكانة مميزة بين أهم مجلات القرن العشرين، فهي التــي أسهمت في التنظير للحداثة ولما بعدها ولمختلف الاتجاهات الأدبية والنقدية، وأغنت النقاشــ المهم الذي دار حــول مستقبل الأدب والفلسفة والثقافــة الفرنسية والعالمية ربما، وفرضــت نفسها قطباً فكرياً في خضم التجاذبات والجــدالات والمعارك الفكرية والثقافية المتواصلة في ذاك الوقت.

إن استحضار اسم مجلة **تيل كيل** اليوم هو، بالطبع، استدعاء اسم سولير وفاي وكريستيفا وبلونيه، وريكاردو، وتيبــودو، وبونج وكثير غيرهم من أعضاء المجموعة؛ ولكنه أيضاً تسليط ضــوء علــى أسماء كتاب نشروا في المجلة أو تعاونوا مع الحركــة مثل بارت، فوكو، وديريدا، وجينيــت، ولاكان، وألتوسيــر، وإمبيرتــو إيكو وآخرون؛ على الرغم مــن اختلافهم في بعض الجوانب مع الحركة وتمايزهم عن قسم من طروحاتها.

سينتقــل سولير، بعــد إصدار ٩٤ عدداً مــن مجلة **تيل كيــل**، كان آخرها فــي شتاء عام (١٩٨٢م)، إلــى تجربة أخرى مع دار غاليمار ليصدر في العام (١٩٨٣م) دورية جديدة اسمها l'Infini، وستظهر في العدد الأول منها أسماء كل من سولير وبلونيه وكريستيفا ورينه جيرار. وهذا البيان الافتتاحي يوضح شيئاً عنها:

فهنــاك هموم وعدمية متفشية في أرجــاء عالم مغلق على نفسه، وحياة أكاديمية جديدة، وإحباط للحركة الطليعية، وكآبــة، وتراجع للرغبة ناتج عن استهتار متعمد وبإصرار، وهناك تفكيــر جديد بالأشكال. أيها تختار؟ التلفزيون أم المجلات السياسة التي تحولت إلى تجارة، أم المنشورات الصحفية، أم التحليل النفسي للدولة، أم دوامة وسائل الإعلام؟ كل ذلك ليس شيئــاً! لا شيء حقاً. دع عنك. وبدلاً مــن ذلك كله، اقرأ هذه النصوص التي ستتألق كل ثلاثة

أشهــر في هذه الدوريــة [l'Infini] . (...) لأنها ستعتمد ، دون أي اتفاق على مشروع مشترك، علامــات مفصليــة متميزة، ونوعاً مــن الحساسية الخارجة على المألــوف. لقد انتهى زمن الاتجاه الفني والمشروعات المشتركة، ليحل فيها شكل يقوم على فك شيفرة الواقع، وتفكيك النظام المعروف، إنه واقع آخر تماماً.

بعــد مرور اثني عشر عاماً، واحتفالاً بالعدد الخمسين مــن مجلته الجديدة، ومستعرضاً سنوات الماضي يلاحظ سوليرز باطمئنان أنه «لم يبقَ سوى بضع قطرات من الدم في شرايين العصر الفني الذي عايشه».

الهوامش

❁ استعانــت هذه اللمحة الموجزة ببعض دراسات باللغة الفرنسية، وأخرى بالعربية وجدناها مهمة في تسجيل تاريخ جماعة **تيل كيل**، وهي منشورة على الإنترنت، ويمكن العودة إلى نصوصها وفق عناوينها، نذكر منها:

- Histoire de Tel Quel 1960 1982- Philippe Forest.
- Les numéros de Tel Quel, Par Antoine de GAUDEMAR, 6 avril 1995.
- Revue Tel Quel.
- Sollers Tel Quel Agone 41 et 42.
- Tel Quel' et Nouveau Roman : Deux exemples de tolérance dans la littérature française de la seconde moitié du 20e siècle.
- Tel Quel fut la dernière des avant-gardes Le Monde | 27.07.2010 | Par Josyane Savigneau.
- Tel Quel revue.
- Tel quel Minotaure, La fabrique de l'excommunication François Hourmant.
- «الكتابة وتجربة الحدود» لدى فيليب سوليرز بين النظرية والممارسة، ٧ أيلول ٢٠١٦م، محمد العرابي.
- مفهــوم الكتابــة عند جوليا كرستيفا.
- مفهومات في بنية النص.

الحوار الدرامي الداخلي (المونولوج)
في الشعر العربي المعاصر

د. جمال أبو سمرة

المفهوم والاصطلاح

تُعدُّ تقنيّة الحوار الدرامي مكوّناً مهمّاً من مكوّنات البنية الدراميّة التي وظّفها الشاعر المعاصر في قصيدته، وهي تقنيّة استعارها من الأجناس الأدبيّة الأخرى، بعد تطامن الحدود فيما بينها، وبروز النظريّات النقديّة الحديثة التي نادت بالتداخل الأجناسي بين فنون القول المختلفة، لم يبقَ الحوار مرهوناً بفنّ دون آخر، ودخل في تكوين جملة من الفنون القوليّة التي كان منها الشعر الذي أفاد بدوره من هذه التقنيّة؛ إذ وجد نفسه مضطرّاً إليها ولاسيّما مع انتقاله إلى التعبير الدرامي عبر التعبير عن الواقع الموضوعي، وانتقاله من التعبير عن المشهد إلى التعبير بالمشهد نفسه، وتَمثُّل الصراع الذي ينضح به الواقع، وتوظيف المكوّنات الدراميّة الأخرى كالشخصيّة والتعدّد الصوتي، ممّا جعل توظيف تقنيّة الحوار ضرورة فنيّة في مواقف محدّدة، تسهم في تظهير دراميّة الخطاب الشعري.

وتذهب معاجم المصطلحات إلى أنّ للحوار الدرامي جملة من الخصائص تميّزه من غيره ممّا يمكن أن يطلق عليه تجوّزاً بالحوار، كما اجتهدت في إيجاد تعريفات اصطلاحيّة له تكاد تكون متطابقة إلى حدّ كبير، ويمكن الوقوف على سبيل المثال عند تعريف معجم المصطلحات الدراميّة والمسرحيّة الذي يرى أنّ الحوار هو «**الكلام الذي يتمّ بين شخصيّتين أو أكثر، وبالتجوّز يمكن أن يُطلق على كلام شخص واحد**»[1]، وهو ما يُسمّى بالحوار الداخلي

«المونولـــوج»؛ ممّا يعني أنّ الحوار مرتبط بالثنائيّـــة الصوتيّة الناتجة عن تعدّد الشخصيّات؛ صوت الـ(أنا) وصوت الآخر المختلف على صعيد الحوار الخارجي «الديالوج»، أو الناتجة عن تعدّد الرؤى وتقابلها على مستوى الذات الواحدة؛ صوت الـ(أنا) المنقسم على نفسه في الحوار الداخلي «المونولوج» للانحياز نحو القيام بالفعل أو عدم القيام به، انتصاراً للقيمة الإيجابيّة أو تجاوزهـــا (الخير- الشر/ الفضيلـــة- الرذيلة...)، ممّا يضفي على الخطاب الشعري بعداً دراميّـــاً؛ عبر ما يتحفّز في بنيتـــه الداخليّة من توتّر وحركة نامية متواترة تولّد الصراع، ومن هنا يمكن القول إنّ الحوار مهما يكن شكله، فإنّه ينطلق من رؤية فنيّة تفترض «**وجود أكثر من صوت أو أكثر من شخصيّة في القصيدة**»[٢].

وللحوار وظيفته في النصّ الشعري، فهو يخلّصه من الأحاديّة الصوتيّة، ويجعل منه حقلاً غنيّـــاً بالأصوات، انطلاقـــاً من أنّه «**نوع أدبي لتوليـد الأصـوات**»[٣]، الأمر الذي يجعل دراميّة النص أكثر بروزاً عبر ما يحفل به من الأصوات والشخصيّات التي تتفاعل فيما بينها تحاوراً وتصارعـــاً، لإبراز جوانب الرؤيا المتنوّعة التي يريد أن يقدّمها الشاعر، فضلاً عن أنّه يسهم في جعل الشعر أكثر موضوعيّة لأنّ الشاعر يقدّم رؤيته بأسلوب يُبرز فيه رؤيتين متقابلتين أو أكثر ممّا يقلّصـــ من الغنائيّة، فيغذّي بنية النص بالصراع و«**يخلق التوتّر ويعمّق الحركة**»[٤] ويكف الذاتيّة عن المشهد لمصلحة التعدّدية التي تغدو معها الرؤيا أكثر إقناعاً.

والحوار الداخلي «المونولوج» الدرامي تقنيّة وافدة إلى الشعر عن طريق الجنس الروائيّ، وهـــي تقنيّة قائمة على استظهار أشكال الوعـــي الباطن لدى الأبطال في الرواية، من خلال التركيـــز على ارتياد «مستويات ما قبل الكلام من الوعي بهـــدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيّات»[٥]، وعبر هذه التقنيّة يُكشَف عن مستوى صوت الشخصيّات في مستواها الخفيّ؛ ممّا يسهـــم إسهاماً جليّاً في «تقديم المحتوى النفسي للشخصيّـــة، والعمليّات النفسيّة لديها - دون التكلّم بذلك على نحو كلّي أو جزئي- وذلك في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليّات فـــي المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشـــكّل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصـــود»[٦]، وبذلك نجد أنّ للشخصيّـــة وجهين متقابلين غير متطابقيـــن من حيث إضمار الرؤيـــا الحقيقيّة للذات، وإظهار رؤيا أخرى متّسقـــة مع واقع الحال في وجهها الظاهر، ممّا يساعد على تمظهر الجانـــب الدرامي عبر عمليّتي الإضمار والإظهار المبنيّتين على صوتين للشخصـــ نفسه» أحدهما هو صوته الخارجـــي العام، أي صوته الذي يتوجّه به إلى الآخرين، والآخـــر صوتـــه الداخلي الخاص الذي لا يسمعه أحد غيره، ولكنّـــه يبزغ على السطح من آن

إلى آخر، وهذا الصوت الداخلي إذ يبرز لنا كل الهواجس والخواطر والأفكار المقابلة لما يدور فيظاهر الشعور والتفكير»[٧]، إنّما يضيف بعداً جديداً من جهة، ويعيد على الحركة الذهنيّة من جهة أخرى وظيفة في غاية الأهميّة تضطلع بها هذه التقنيّة التي لا تشكّل في رأي الدكتور «محسن أطيمش» *انكفاء أو انغلاقاً شخصيّاً؛ فمن خلال هذه التقنيّة يمكن لنا أن نستكشف علاقة الشاعر بالمجتمع، ونعرف تشخيصه الفكري أو الفلسفي لجملة من القضايا التي لا تعنيه وحده، بقدر ما تعني الآخرين أيضاً*[٨]، كما أنّها مؤشّر إلى حالة الصراع الذي تعيشه الشخصيّة في النص، فتضعها أمام مفترق طرق يجب عليها أن تتخذ موقفاً إزاءه، أو إزاء ما يعترض طريقها من عوائق ومواقف محرجة؛ فالحوار الداخلي ينجم عن «الصراع الداخلي بين العقل والعواطف»[٩].

ويعكس المونولوج - بوصفه تمثّلاً للصراع الداخلي للانحياز نحو أحد قطبين يتجاذبان النفس بغية إشباع رغباتها التي قد تأخذ بعداً معنويّاً (حريّة القول- الحقيقة- النجاة...)، أو ماديّاً (إشباع رغبة ما ...)، أو كبح هذه الرغبات - ثنائيّةَ الذات وعلاقتها بالآخر أو بالأشياء الماديّة خارجها، وهي بذلك متعدّدة الأبعاد والمستويات، ومن خلال هذه التعدّديّة تنعكس الحركة، ويتجسّد البعد الدرامي للشخصيّة بين قطبين متنافرين يتجاذبان الشخصيّة عبر ما هو كائن وناجز على أرض الواقع، وما يجب أن يكون عليه من وجهة نظر هذه الشخصيّة منفردة عن غيرها، وتكون النفس النقطة التي يتقاطع فيها هذان القطبان ممّا يولّد المفارقة التي يندلع معها التوتّر في النصّ، متجسّدة بالمونولوج الدرامي الذي «يربط بين الفوريّة الدراميّة والتغلغل السيكولوجي داخل الشخصيّة، وهذا النوع الخاص من المونولوج عبارة عن لوحة سيكولوجيّة لشخصيّة واحدة، أو دراما مركّزة ومكثّفة في حلقة مفردة، وتُقدّم من خلال حديث من طرف واحد»[١٠].

تقنيّات توظيف الحوار الداخلي «المونولوج»

وظّف الشاعر العربي المعاصر المونولوج الدرامي في خطابه الشعري، وأفاد منه في تطوير بنية القصيدة، وإغنائها بالحركة الداخليّة، فضلاً عن جعله وسيلة فنيّة لتحميل قصيدته مضامين ذات صلة مباشرة بأعماق الإنسان الوجدانيّة، ليطرح من خلالها الأسئلة الوجوديّة، وموقع الذات في العالم، وقد اجترح لنفسه في سبيل ذلك تقنيّات وفنّيات، يمكن عرضها وفق تقنيّات متنوّعة مثل التجريد، والقناع، والمونودراما وفق الآتي:

١- التجريد:

يعمد الشاعر عبر تقنية التجريد، إلى الانفصال عن ذاته عبر توجيه الخطاب لها، وكأنّها شخص آخر، عبر التوجّه بالخطاب إليها متجسّدة في حضورها الخارجي، ليكشف لنا عن زواياها المظلمة، ويزيح الستار عن الرؤيا التي تستتر خلف مظهره الرزين المتكامل، فها هو ذا البرادعي يستجلي صورته عبر المرآة في نصّه «عبد الله يفقد عقله»[١١] ليكشف عمّا يعتمل في داخله من صراع سببه عدم استيعاب العلاقات الناظمة للعالم الخارجي بما تحمله من مفارقات في طيّاتها:

منذ سنينَ / أحملقُ في المرآةِ وأسألها

- من هذا المرسومُ بوجهكِ / واللائذُ بالعزلهْ

يترحّلُ في وديانِ الصمتِ نهاراً

ويعانقُ في الظلمةِ ظلّهْ / ما اتّخذ له / في البحرِ سبيلاً سَرَباً

والبرُّ اعتذرَ عن الرحلهْ / يسأل من يعرفني؟[١٢]

فالمونولوج يكشف هنا عن مستوى الصراع الذاتي الذي يعتمل في أعماق الشخصيّة، وهي تقدّم نفسها على مستويين من الحضور والغياب، فهي الأنا المتحدّث والآخر/ المرآة، وهي المتجلّية فيزيائيّاً (المرسومُ بوجهكِ) والغائبة معنويّاً (الصمت - معانقة الظلّ)، وهي المنكمشة على ذاتها والمحجمة عن الفعل بحراً وبرّاً، وهي تجهل ذاتها عبر سؤال المرآة، وتعرفه في وعيها بسؤالها وسؤال الآخر عنها (يسأل من يعرفني؟)، لكنّ هذا الفراغ الذي تحياه هو انعكاس للواقع الموضوعي والانتماء القومي والإنساني:

وأنا / بدويٌّ أسعى من أقصى الصحراءِ إليكمْ / من غير أدلّهْ

منفوشَ الشعرِ / ومجروحَ القلبِ / واسمي ما عادَ بذاكرتي؟

حادي العيسِ / يناديني: أحمدْ

والمصلوبُ على بابِ القدسِ / يناديني: عيسى

والنسوةُ / يركضنَ ورائي / ويُنادين: أيا عبد الله / أيا عبد الله[١٣]

فمأساة الشخصيّة التي يكشف عنها المونولوج متعدّدة الأوجه، عبر وعي الذات واستيعابها لكلّ أوجه الحياة التي تشكّل هويتها في أبعادها المختلفة، المنتمية أوّلاً وأخيراً إلى الإنسان، لكنّها شخصيّة مأزومة تكشف عن مأساتها في سؤالها الذي يدلّ على ضياعها (فأنا من؟):

فأنا منْ؟/ أذكرُ أنّي مجروحٌ جرحينْ

جرحاً يُدعى القدسَ / وجرحاً تخجلُ منه العينْ

وأمامي سيفٌ / وورائي سيفٌ

وبخاصرتي نزفٌ / وأنا أركض بينَ البينْ(١٤)

يحقّق المونولوج هنا كشفاً عن عمق المأساة للشخصيّة العربيّة، فعبد الله هنا يمثّل الشخصيّة العربيّة في ضياعها، وهي في لحظة كشف صارخ عن موقعها المتخلخل ضمن بنى متصارعة، وهي تحلم بهويّة تعيد لها كرامتها أمام استلاب حقوقها، وبناء عليه فإن المونولوج الدرامي هنا يقع في دائرة التفكير المنطقي؛ إذ إنّ *مبدأ الترابط ضمن عالم الاختيار الداخلي، يفترض مسبقاً مبدأ السببيّة تماماً كما هي الحال في العلاقة بين الأحداث الفيزيائيّة في الطبيعة*(١٥)، فالحال المزرية التي آل إليها واقع الأمّة العربيّة بعد نكسة حزيران، وضياع القدس الذي ظلّ جرحاً نازفاً لم يبرأ، وواقع الأمّة العربيّة المتشتّت الذي ظلّ يبحث لنفسه عن انتماءات خارجيّة مبنيّة على فرقة بين أقطارها، كان سبباً في ضياع الإنسان العربي واتجاهه نحو نفسه يسألها عن الهويّة الضائعة.

٢- قصيدة القناع:

ترتبط قصيدة القناع في أحد أوجهها بالمونولوج الدرامي(١٦)؛ إذ إنّ الراوي فيها (القناع) يتلبّس ضمير المتكلّم في روايته الأحداث، ويكون هذا الارتباط في أشدّه إذا كانت الأحداث المرويّة تتعلّق بالمذكّرات، والمكاشفات الذاتيّة، ويُعدّ عنوان القصيدة مؤشّراً مهمّاً يمكن من خلاله الاستدلال على قصائد المونولوج القناعيّة؛ من مثل قصيدة «مذكّرات شهريار الملك»(١٧) لمحمّد عمران، وقصيدة «من مكاشفات حميد بن سعيد الغجري»(١٨) لعلي الجندي، إذ غالباً ما تأخذ المذكّرات والمكاشفات اتجاهاً يعبر بها نحو الذات وخفاياها، تتّخذ فيه الشخصيّة أسلوب المونولوج الدرامي لبوساً فنيّاً تطرق فيه جوانبها الذاتيّة العميقة، باستدعاء الحوادث وما يرافقها من إعمال للفكر تتبلور عبره الاصطراعات الباطنيّة، بفعل انعكاس الجوانب الموضوعيّة فيها وتفاعلها معها، ويمكن التمثيل لهذا لإبراز هذه العوامل جميعاً بقصيدة (المخبر) لبدر شاكر السيّاب.

تقوم هذه القصيدة على مونولوج درامي طويل يمتدّ بامتداد الخطاب الشعري، ولا ينتهي إلا بانتهائه، تقوم القصيدة على السرد الذي يجعله الشاعر الوسيلة التي يقدّم بها المخبر

نفســه للمتلقّي، بلسانه هو، أو بلسان الشاعر نفســه الذي يتقمّص هذه الشخصيّة، أو بلسان راوٍ متخيّل، يتوجّه بخطابه إلى ضحاياه أو إلى جمهور متخيّل، وهي كلّها عناصر يشتمل عليها المونولــوج الدرامي «حيث يوجد متكلّم خياليّ يخاطب مستمعين خياليّين، وحيث تكشف فيه شخصيّــة ما عن طبيعتها والموقف الدرامــي الذي يحوطها، فهو عبارة عن رسم غير مباشر لشخصيّــة مــا أو أثر أدبي مرتكز على حادثة واحدة تقدّمــه شخصيّة خياليّة أو حقيقيّة في حديــث من جانب واحد يوجه للقارئ أو لشخصيّــة أخرى أو لجماعة من الناس»[١٩]، إذن هو حديث من طرف واحد لا يُجابه بأيّ ردود فعلٍ خارجيّة؛ يقول الشاعر على لسان المخبر:

أنا ما تشاءُ: أنا الحقيرْ

صبّاغُ أحذيةِ الغزاةِ، وبائع الدم والضميرْ

للظالمينَ أنا الغرابْ

يقتاتُ من جثثِ الفراخِ أنا الدمارُ، أنا الخرابْ!

شفةُ البغيِّ أعفُّ من قلبي، وأجنحةُ الذبابْ

أنقى وأدفأ من يديَّ. كما تشاءُ... أنا الحقير[٢٠]

فالمخبــر يضع في حسبانه المخاطب الذي يتوجّه إليه في خطابه؛ منطلقاً من فهم عميق للآخــر، ووعيه المتشكّل تجاهه، فهو يقرّ على نفسه صفــات ينعته بها الآخرُ في قرارة نفسه، ويأتي تكرار الجملة المختصّة بالذات (أنا الحقير)، المرتبطة بالفعل (تشاء) المسند إلى ضمير المخاطب؛ (أنا ما تشاء أنا الحقير/ كما تشاء أنا الحقير)، لتعمّق الشرخ بين الطرفين المخبر وضحيّتــه، وتزيد من حقد المخبر على المجتمع، إذ تُظهر هذه الصفات التغرّب النفسي الذي تعيشــه الشخصيّة بسبب طبيعة عملها، فهي منبوذة مكروهة قبيحة يتحاشاها المجتمع، وبهذا الكشــف عن العلاقة بين الطرفيــن، يتفلّت المخبر من أيِّ قيود أخلاقيّــة يمكن أن تعيده إلى إنسانيّته، ومن ثمّ فإنّ ما يقع منه من أذى على الآخر يكون بسبب الموقف المُتّخذ من المجتمع تجــاه المخبر، لا من المخبر نفسه، وعليه فــإنّ ردّة فعل المخبر تكون قاسية، جعلته يطوّر من إمكاناته في رصد ضحاياه بدقّة وإتقان ينمّان على رغبة قويّة في سبيل الإيقاع بهم:

لكنَّ لي من مقلتيَّ - إذا تتبّعتا خطاك

وتقرّتا قسماتِ وجهكَ وارتعاشكَ إبرتين

ستنسجانِ لكَ الشراكْ[٢١]

فهنا يكشف لنا المونولوج عن جانب من شخصيّة المخبر، فهو شخصيّة حاقدة تسعى إلى الانتقـــام وبثّ الرهبة في النفوس، وتتتابع الصفات الأخرى كلّما تقدّمت القصيدة، ليظهر لنا قوّته وتسلّطه عبر تضخّم الـ(أنا) لديه التي يكرّرها في خطابه الآتي ثلاث عشرة مرّة ظاهرة ومستترة في أربعة أسطر شعريّة:

أنا ما تشاءُ: أنا اللئيمُ، أنا الغبيُّ، أنا الحقودْ

لكنّما أنا ما أريدُ: أنا القويُّ، أنا القدير.

أنا حاملُ الأغلالِ في نفسي، أقيّدُ من أشاءُ

بمثلهنَّ من الحديد، وأستبيحُ من الخدودْ(٢٢)

والمخبر شخصيّة تعيش حالة صراع دائم التحوّل بغير اتّجاه، فهي وإن كانت تعكس حالة الصـــراع بينهـــا وبين المجتمع الـــذي يدينها فيما سبق من الخطاب، فإنّهـــا لا تني تتّجه إلى داخلهـــا لتعيش صراعاً مختلفـــاً، تتنازعها فيه نزعتان متضادّتان همـــا الخير والشر، اللذان يتمثّلان بيقظة الضمير وموته، وهو ما يكشف عنه اعتراف المخبر الآتي:

في البدءِ كانَ يطيفُ بي شبحٌ يقال له الضميرْ

أنا منه مثل اللصِّ يسمع وقع أقدامِ الخفيرْ

شَبحٌ تنفّسَ ثمَّ ماتْ/ واللصُّ عادَ هو الضميرْ(٢٣)

فالمخبـــر كان له ضمير ثمّ ماتَ باعترافه هو، ولكنّه ادّعاء لا يصمد أمام اعترافاته فيما يأتـــي من الخطاب؛ إذ إنّه يكشـــف لنا عن سلوكه في إسكات صوت الضمير فيه، عبر الإيغال فـــي دم الضحايا، والمضي فـــي الإيقاع بالناس، فهو شخصيّة مثقلة بالذنوب، ولا ترى وسيلة للخلاص من عذابها إلا بالتزيّد من هذه الذنوب:

الخوفُ والدمُ والصَّغارُ، فأيُّ شيءٍ أرتجيه؟

فعلى يديَّ دمٌ وفي أذنيّ وهوهةُ الدماءْ

وبمقلتيَّ دمٌ، وللدمِ في فمي طعمٌ كريهْ!

أثقلْ ضميركَ بالآثام فلا يحاسبكَ الضميرْ

وانسَ الجريمةَ بالجريمةِ والضحيّةَ بالضحايا.

لا تمسحِ الدمَ عن يديكَ فلا تراهُ وتستطيرْ

لفرطِ رعبكَ أو لفرطِ أساكَ... واحتضنِ الخطايا

بأشدِّ ما وسعَ احتضانٌ تنجُ من وخزِ الخطايا(٢٤)

يحاول المخبر هنا الإفلات من صوت الإنسان في داخله، فيقدّم لنا سلوكه في إطفاء هذا الصوت، ويقدّمه على شكل وصايا تنمُّ عن خبرة في هذا المجال، وتأتي هذه الوصايا في إيقاع مختلف ينبئ بحضور صوت آخر، مخالف في بنيته العميقة لصوت المخبر، وإن كان يعود إليه، ممّا يعطي مؤشّراً واضحاً إلى حجم الصراع والعذابات التي كان يكابدها المخبر؛ فالخبرة لا تأتي بين ليلة وضحاها، وإنّما هي خلاصة لتجارب كثيرة وإخفاقات متتالية، والوصول إلى هذه النتيجة هو مؤشّر إلى أنّ ضميره ما زال حيّاً، فتوالي القيام بالسلوك الذي يوصل إلى حصد الآثام وترك آثار الدماء واحتضان الخطايا، هو نتيجة لعذاب الضمير ومحاولات إسكاته المتكرّرة، وهي محاولات لقطع الطريق إلى التوبة التي لا يرى إليها سبيلاً بسبب ما ارتكبت يداه من آثام: (أي شيء أرتجيه/ للدم في فمي طعم كريه)، وفي هذا نفي لصفة سعى المخبر إلى إقرارها، وهي صفة الساديّة، فالسادي يتلذّذ بعذاب الآخر، ولكنّه هنا يرى ذلك قبيحاً وكريهاً، كما أنّه يقدّم نفسه في المقطع الأخير على أنّه ضحيّة للمجتمع لا جلّاداً، ويسوّغ امتهانه هذه المهنة بدعوى المحافظة على نفسه من الجوع:

سحقاً لهذا الكون أجمع وليحلّ به الدمارْ

مالي وما للناس لست أباً لكلِّ الجائعين

وأريدُ أن أروى وأشبع من طوى كالآخرين

....

إني سأحيا لا رجاء ولا اشتياق ولا نزوع،

لا شيء غير الرعب والقلق الممضّ على المصيرْ / ساء المصيرُ!

ربّاه إنّ الموتَ أهونُ من ترقّبِهِ المريرْ / ساءَ المصيرْ؛

لمَ كنتُ أحقرَ ما يكون عليه إنسانٌ حقير(٢٥)

فالمخبر يدافع بعمله هذا عن لقمة عيشه، وهي أقصى ما يستطيع أن يحلم به، بعكس ضحاياه الذين يحلمون بالحريّات والانتصار على قوى الظلم، وهو يدركُ أنّ عمله هذا سيورثه إضافة إلى المذلّة سوء العاقبة، والخوف من المستقبل، وترقّب الموت الممض الذي أضحى أقسى من الموت نفسه، ويختتم المخبر قوله بجملة تنمّ عن ندمه، وبذلك يخرج السيّاب

المخبـــر من كونه جلاداً إلى كونه ضحيّة للمجتمع، ولعذاباتـــه النفسيّة، وبهذا يكون الشاعر قد استطـــاع في المونولوج «إثراء معرفة المتلقّي برؤية جديـــدة مفارقة ... تكتسب أهميّتها مـــن أنّها نتاج المنظور الخاص للمتحدّث»[٢٦]، عبر الغوص في خفايا نفسه، وإظهار الحقائق والمتناقضات التي تحفل بها، وتجعلهـــا مسرحاً للصراع، وتجاذب الضرورات والمحذورات، التـــي أصبحت مستساغة لدى المخبـــر، يسوّغها بصورة تظهر عدم فســـاده بالمطلق، إذ إنّ تقديمهـــا بهذه الصورة يظهر إدانة واضحة من المخبر نفسه لسلوكاته، وإدانة للمجتمع نفسه الـــذي اضطـــرّه إلى أن يكون على ما هـــو عليه، وما كان لنا أن نطّلع علـــى كلّ هذه الجوانب الدفينـــة لولا المونولوج الدرامـــي الذي «يربط بين الفوريّة الدراميّـــة والتغلغل السيكولوجي داخـــل الشخصيّة، وهذا النوع الخاص من المونولوج عبـــارة عن لوحة سيكولوجيّة لشخصيّة واحـــدة، أو درامـــا مركّزة ومكثّفة في حلقة مفردة، وتُقدّم مـــن خلال حديث من طرف واحد موجّه إلى شخصيّة أو شخصيّات أخرى»[٢٧].

٣- قصيدة المونودراما:

تُعـــدّ المونودراما امتداداً منهجيّاً للمونولوج، فهـــي البنت الشرعيّة له، إذ إنّها تحاكيه من عـــدّة نقاط وتفارقه في أخرى، فضلاً عن أنّ بذرتها الأولى ظهرت مسرحيّاً؛ فهي في الأصل «مسرحيّـــة يقوم بتمثيلها ممثّل واحد يكون الوحيـــد الذي له حقّ الكلام على خشبة المسرح، ويستعيـــن النصـــ المونودرامي في بعض الأحيان بعدد من الممثّليـــن؛ ولكن عليهم أن يظلّوا صامتين طول العرض»[٢٨]، وبناء عليه فإنّه في المونودراما يختصر الفرد المجموع، وهو يقدّم الأحـــداث والشخصيّات وما يعتمل داخلها من عمليّات تفكير، ويداخلها من تداعيات نفسيّة، لكن من خلال نظرته الذاتيّة؛ فالجماعة غائبة بصورة كليّة عن حيّز الفاعليّة إلا في المجال الذي يرويه الراوي في المونودراما، وبذلك فإنّنا في المونودراما نرى «الشخصيّات والأحداث بأذهاننا من خلال ذهن شخصيّة واحدة»[٢٩]، وهو أمر يفسّره ولادة المونودراما واكتمالها في أحضان النزعة الفرديّة التي وصلت بها الحركة الرومانسيّة إلى مرحلة التقديس، عبر وضعها الخلاص الفردي فوق الخلاص الجماعي، ونقلها بؤرة التركيز من جدل الفرد والجماعة إلى النفســـ في انغلاقها علـــى نفسها وجدلها العقيم مع ذاتها، وبذلك فـــإنّ الاتّجاه نحو التعبير بالمونودرامـــا يعطـــي مؤشّراً إلى عزلة الفـــرد، وعدم قدرته على الانخـــراط في الجماعة، واستحالة التواصل معها، واليأس من الحلول الاجتماعيّة[٣٠].

ويأخذ المونولوج في المونودراما الشعريّة صورة كليّة واحدة قائمة بذاتها، مرتكزة على صوت تقوم به شخصيّة واحدة، يتميّز بطوله النسبي، فهو يقوم على شخصيّة تقوم برواية كلّ ما لديها من أحلام وطموحات أو ملاحظات عبر عمليّة تفريغ لكلّ ما يداخلها من هموم وأوجاع ومشاهدات مفارقة لرغبتها، «وتتميّز بوحدتها الموضوعيّة واستقلالها النسبي في الدلالة»(٣١).

وظّف الشاعر العربي المعاصر قصيدة المونودراما للتعبير عن قضايا متنوّعة سياسيّة واجتماعيّة... إلخ، ويمكن التمثيل لذلك بقصيدة «ابن حرام يحلم» (٣٢) لممدوح عدوان.

تبدأ القصيدة من العنوان ببثّ الإشارات التي توحي بالفرديّة والعزلة القسريّة للشخصيّة بفعل نبذ المجتمع للفرد غير المتجانس مع قوانينها الخلقيّة (ابن حرام)؛ فاصطلاح ابن الحرام هنا يأخذ معنى الأبوّة غير الشرعيّة كما سيكشف النص، كما يأخذنا أيضاً باتجاه الأفعال التي لا يقرّها قانون سماوي أو وضعي، ولا تستسيغه النفس البشريّة؛ لما يحمل لها من رُهاب وخوف، أمّا الدالّ (يحلم) فيوحي بعدم تحقّق الفاعليّة على أرض الواقع، ويأتي بوصفه صادراً عن (ابن حرام) حلماً مفزعاً يجلب الشرّ والأذيّة للآخرين، لأنّه لن يكون واقعاً في دائرة الخير.

وما دام هذا النص في إطار الحلم، وما دام يُؤدّى من شخصيّة واحدة؛ أي يقع في إطار المونودراما، فإنّ ذلك **سيحول -بالقطع- دون وقوع أحداث دراميّة فعليّة، فكلّ ما ستقدّمه الشخصيّة من أحداث إنّما تكون أحداثاً انفعاليّة تعبّر عن وجدانها وتصوّراتها**(٣٣)؛ لذلك فإنّها انعكاس لفكره الباطن، ورغباته المكبوتة التي تطلّ في الحلم، ومن ثمّ فإن «مسرح الأحداث هو النفس البشريّة»(٣٤) وما يعتمل داخلها من اصطراعات ورغبات.

يبدأ البطل/ الراوي النص برسم صورة تعكس الحال المزرية التي يعيشها وربيبه، فيصوّر لنا المكان الذي يعيشان فيه (قبو معتم عفن) في إطار العلاقة الناظمة مع الآخر المبنيّة على الاستغلال، والتفاوت الطبقي، متّخذاً من المفارقة التصويريّة جسراً لتوضيح الصراع بين الطرفين:

مهما هطلت هذي العتمةُ في قبوي من ضوضاء طوابقهمْ

مهما ارتفعتْ أسوارٌ، وأحاطت قبوي تمنع عنّي النور

وازداد القهرُ بقلب ربيبي المتكوّمِ قربي/ بين تلالِ الجوعِ وأكوامِ النقمهْ

مهما أنّ وعذّبه وجهي المجدور

وتقلّب من نبض جراحات الفقر، ووجهي الظاهر رغم العتمةْ

وتساءل في حرقته عن نسبي/ والأجوبةُ الطالعةُ بروقاً في دمهِ تولدُ

لا بدَّ سينهضُ ذاتَ صباح / يصنع من هذا العتم لنا نوراً (٣٥)

فالمأساة التي يعيشها الراوي هي نتيجة اعتداء الآخرين على حقوقه؛ فارتفاع طوابقهم سبب في إغراقه بالعتمة والعذاب، وإنكارهم أبوّته سبب في ضياع نسبه، وجوعه وربيبه نتيجة غناهم الفاحش، ممّا يكشف عمّا تختزن نفس الراوي من مشاعر حقد نتيجة ما اقترفته يد الجناة في اعتدائها المزدوج؛ الفقر، وضياع النسب، وهما بؤرتان تغذّيان اللوحة الكليّة للنص بشتّى المشاعر التي تتكشّف عن شخصيّة مأزومة تروي بلسانها ملامحها عبر عمليّة المونولوج.

وتكمل الشخصيّة ما بدأت به، وهي تحلّل ما يكمن داخلها وداخل الشخصيّة الأخرى الصامتة؛ شخصيّة الربيب التي لا وجود لها في المشهد إلا بقدر ما يصف لنا الراوي:

نتبادل نظراتٍ صارخةً: / يعرفُ أنّي ضربتهُ الأولى

خطوتُهُ الأولى/ كي يقتربَ من الوطن المبعد

(حسبوا أنّي متُّ/ فربّاني في عجفِ السنوات

ما عرفوا أنّي صرتُ دماً في قبضته/ غضباً في نبضته

ضوءَ الدرب له في الأزمات)(٣٦)

يرسم الراوي حدوده النفسيّة وطبيعة تفكيره القائمة على الصراع الداخلي المعبّر عنه بصوتين مزدوجي الإحالة، يتّجه في الأوّل للحديث عن شخصيّة الربيب الصامتة في النصّ (يعرف أنّي ضربته...) كاشفاً لنا عن سماتها النفسيّة الجسديّة (العذاب-الحقد-الغربة - العجز)، ويتّجه في الثاني إلى نفسه وعلاقته بالآخرين/ المجتمع (حسبوا ... ما عرفوا) عبر ترك مساحة للمناجاة الداخليّة، يضعها الراوي بين قوسين كبيرين، يضمّن ما بينهما حديثاً سرّياً يبوح به إلى نفسه وما آلت إليه حاله من تحوّل، مستخدماً فيه أسلوب السرد بتوظيف الأفعال الماضيّة (حسبوا - عرفوا-صرت) التي يقلّل الراوي من استخدامها، ما دام يحلم، والحلم يأتي متلبّساً بالأفعال المضارعة الدالّة على الاستقبال:

وسأخرج كالسيف من الغمدِ/ وأظهر في باب المبنى

وستجمد أقدام السابلة/ وتيبس أنصاف الكلمات على الأسنانْ
ويبسمل شيخٌ مشدوه/ ترسمُ عابرةٌ شكلَ صليب
يمتقعُ الشرطيُّ، وترتجفُ الجدرانْ/ (ألعازرُ ينهضُ من قبو مظلمْ
يبعثُهُ غضبُ الفقراءْ / يحملُ سيفَ الحقدِ لهذا الموسمْ)[٣٧]

يركّز الشاعر في المونولوج الذي تقدّمه الشخصيّة على ملامح الراوي، وعلى الشخصيّات التـي يحكي عنها، ليخلق مشهداً تصويريّاً يعوّض عمّا يمكن أن يفوت المتلقي من المشاهدة التي ترتكز على الحركات والإيماءات؛ ولغة الجسد «وهي لغة تُستخدم بشكل لا شعوريّ، وتعبّر عـن الجوانب الأكثر حقيقيّة من ذواتنا، من مشاعرنا وانفعالاتنا وحاجاتنا واتّجاهاتنا، وهذه اللغـة هي الأكثر صعوبة في كتابتها، لكنّهـا ربّما كانت الأكثر أهميّة في العلاقات الشخصيّة المتبادلـة فيما بيننا»[٣٨]، وهنـا تخلق هذه الصور المثيرات التي تطلـق العنان لمساحة من التخيّل تغطّي المشهد، وترسم ملامح الشخصيّات وحركاتها الدالّة على الفزع، لينطلق صوت الراوي مرّة أخرى عبر مناجاته الذاتيّة التي ترسم حلمها بخلاص الفقراء مدفوعة بما تحمله من حقدها الدفين، ويستمرّ الراوي في رسم المشهد المهول الذي يعكس حالة التضخّم التي يمتلئ بها في الحلم، ليحاسب ويحاكم ويأمر:

أمشي... يحتشدونَ ورائي مدفوعينَ بفعل الخوف
وعلى باب المبنى تصبح أوجههم لغطاً يتجمّد
تلحقني منه: «استرْ يا رب» / أطأ الدرجات، تئنُّ الأبواب
أتبع سيلَ الضحكاتِ المتسرّبة، وآهاتِ الغنج الشبقه
أرفسُ بابَ البيت الصاخبِ يتحطّم
تدخلُ قدّامي هبّة نورٍ من صبحٍ غفلوا عنه
تشهقُ غانيةٌ، تسقطُ كأسٌ من شفتي شاربها
يتسمّرُ نصفُ البسمةِ في وجه منافق
تجمد كفٌّ في خصر امرأة عبقه
ينبثقُ الرعبُ، يجفّفُ تلك الحركاتِ اللبقه
تتعلّق أعينهم بي[٣٩]

يقوم البطل بالتلاعب الزمني، فهو دائماً يسلسل الأحداث في لحظة المضارعة، لكنّه قادر على إيقافها، ومنحها اللحظات السكونيّة؛ فـ«مرسل المونولوج لديه قدرة على ضغط الزمن، أو تجميده، والتحرّك كيفما شاء إلى الخلف وإلى الأمام واضعاً في المقدمة مفهوم الوقت من قِبل السارد»(٤٠)، فهو يجمّد اللحظات والمواقف كيفما شاء (تصبح أوجههم لغطاً يتجمّد - يتسمّر نصف البسمة - تجمد كفٌّ في خصر امرأة - يجفّف تلك الحركات - تتعلّق أعينهم بي)؛ فحضور البطل هو حضور لحظة الحقيقة التي تبثّ الرعب في النفوس، فتحكيها الوجوه والملامح المنصعقة بهذا الحضور، ويتابع البطل المأزوم لملمة جراحه والثأر لها بملاحقة كل أوجه اللهو والفساد أينما وُجدت، وهو يستبطن النفوس ويحلّل سلوكاتها غير السويّة التي تتجمّد في لحظة الرعب الذي يحضر بحضوره، ليفجّر أمامهم مأساته الحقيقيّة التي كانوا خيوطاً وأدوات في نسج ملامحها:

(يبرقُ بينَ ملامحيَ حزيرانُ الدامسْ

يعرفُ كلٌّ منهم وجهي العابس

يعرفُ فيه حجمَ ذنوبَه)(٤١)

في هذه المناجاة الداخليّة التي تشتمّ فيها الذات بوادر انتصارها تنكشف حقائق عن شخصيّة (ابن الحرام)، التي أخّر الراوي الكشف عنها ليقدّم لنا منظوره الخاص حولها، «عن طريق ما يظهر وما يجاهد في إخفائه، أو تشويهه ليدفعنا إلى قراءة ما بين السطور والتفاعل معه، واعتياد الرؤية المفارقة غير المألوفة للأشياء، التي قد تبعد عن رؤيتنا المعتادة لها»(٤٢)؛ فـ(ابن الحرام) هو هزيمة (حزيران ١٩٦٧م) التي تعاضدت كلّ أشكال الفساد والظلم والقهر والطبقيّة في خلقها، وهذه الهزيمة هي التي جاءت لتحاسب وتأخذ القصاص، وبهذا يرقى المونولوج ويتطوّر عندما تتجه «الأفكار والميول، التي تحرّك الشخصيّة من الداخل صوب القيام بعمل حاسم»(٤٣):

أتقدّم في الصمت النابض

تتكسّر تحتَ حذائي النظرات القلقه

والمصباح المرتجفُ يوسّع عينيه ويشهقُ مذهولاً

وأنا أبصر في وهجِ الحقد جروحاً تتهيّأ

للنزفِ بطعناتي النزقه

أتقدّمُ، أفتحُ نافذة كي يأتيني النورُ ويسمعنا الشارعْ

ألتفت إليهم، أضبط نظراتٍ تبحثُ عن مَهرَبْ(٤٤)

وتمضـــي القصيدة هكذا حتّى آخر النص؛ وهـــي ترصد الحركات والسكنات والانفعالات النفسيّـــة التي تحيل المشهـــد إلى حال من الاضطراب إلى أن يلتقـــي الراوي بأمّه المومس، فيرسم لوحة نفسيّة لهذه الأم القلقة وهو يحملها على الاعتراف، في اللحظة التي كانت فيها ستهمّ بالرذيلة قبل دخوله القاعة:

قولي: هو ذا الذنب المستورُ يضيء

جاء يقاضيكم فهو الشاهدُ والقاضي والجلاد

قولي: هذي القاعة قد شُحنتْ بذنوب العمر

فلا أحد من آلام القبو بريء

وافتخري بين دموعكِ بالغضبِ الهادرِ بين عروق الأبناء

أنا فيهم سكّينٌ شحذتهُ سنوات الجوعِ ونكران الآباء(٤٥)

وفـــي لحظـــات المونولوج هذه التي تحيل المشهد المتخيّل إلـــى حقيقة يمكن أن يلمسها السامـــع، لشـــدّة اندماجه مع راوي الحـــدث، يهدم الراوي هذا المشهـــد ويقوّض أركانه عبر مناجاته التي تعبّر عن صدمته، بعد كلّ تلك الانفعالات التي بلغت ذروتها:

(أمي لا تسمع صوتي)(٤٦)

لكنّ هذه الصدمة (انتفاء استماع الأم للصوت) تكون بمنزلة الشرارة التي تذكي نار الحقد فـــي نفس الـــراوي من جديد، ليضع نفسه وجهاً لوجه أمـــام جلّاديه، وهو يدينهم الواحد تلو الآخر، ويراقب ما تصل إليه نفوسهم من حالات الخوف والانهيار:

يبدأ بلعُ الريقِ، وتحريك شفاهٍ يبّسها الخوف

تبدأ بسمات متردّدةٌ ترجف فوق وجوه متملّقةٍ

يجهدُ كلٌّ منهم أن ينطق / يأتي الصوتُ صدى من أعماق الآبار(٤٧)

وما إنّ تبدأ حالات التوسّل بصِلات القربى والدم الزائفة المبنيّة على الرعب المبثوث في نفوسهم، حتّى يصمّ الراوي سمعه عنهم، فهو لن يغفر بانتظار ربيبه الذي سيحاسبهم:

يبدأ لغط الحبِّ الزائف ينسجُ في خوفٍ صلة القربى

يغرقني بعواطف يتقنها التجّار/ وأنا لا أسمعهمْ

أترقّب في صمتٍ دقّاتِ الساعه

أنتظر قدومَ ربيبي/ لن يخرج من هذي القاعة صافر نار(٤٨)

فالبطل هنا في حالة صراع لم تأخذ مداها إيغالاً في التفكير حتّى تحسم قرارها، إذ هو يقبع ما بين وحشيّته وعواطفه الإنسانيّة التي يحاول الجمعُ استثارتها فيه، لكنّها سرعان ما تنحسم لمصلحة وحشيّته التي ترسّخت في نفسه نتيجة ما لحقه من ظلم ومقت.

إنّ كلّ هذه الأحداث التي ينسجها البطل هنا، لم تغادر مسرحها في نفس الراوي، ولم تتخلّق على أرض الواقع، إذ هي رغبات مكبوتة وصرخات احتجاج داخليّة عكسها الواقع وانكساراته، فانطلقت معلنة نفسها بالمونولوج، وهي تلعب على أوتار المشاعر ورصد الانفعالات الجوّانيّة للشخوص الأخرى الصامتة في النص التي لا يروي لنا البطل إلا سلوكاتها؛ فكانت تبدو في حدود ضيّقة بحكم القبض عليها من قبله، لم تتعدّ حركات الجسد وإيماءاته في حالات الرّهاب والخوف.

يحفل النص بعناصر الصراع التي تبدّت من خلال طرفين متنازعين، كلّ منهما يحاول أن يتغلّب على الآخر، وإذا ما كان الأوّل قد حقّق الغلبة على أرض الواقع (الفقر- السفاح/ الهزيمة)، فإنّ الثاني لم يحقّق حلمه (المحاسبة-الأخذ بالثأر) إلا على صعيد الأحلام والرغبات، كما أنّ هناك تداخلاً وفّره هذا النوع من المونولوج (المونودراما) بين المونولوج والمناجاة التي كانت تطلّ برأسها بين حين وآخر من خلال توجيه حديث النفس إلى النفس بسريّة تامّة، وهي تحمل بين طيّاتها تعليقاً على حدث ما، يؤكّد للذات حضورها القويّ الذي يبثّ الرعب في النفوس، ويحفّزها للمضيّ في طريق ثأرها، وهي وإن كانت متّسقة شعوريّاً مع المونولوج، كانت تحمل جرعة زائدة من تفكير البطل بذاته في امتلاك القوّة والقدرات الخارقة التي لا تتّسق وواقع حاله، وهي تضمر المزيد من الوعيد، فهو تارة أليعازر «يحمل سيف الحقد لهذا الموسم»، ومرّة أخرى أوليس:

«يطلق سهماً، يمرق ناراً بينهم.. يهيّئ في الصمت لكلّ سهمه»(٤٩).

وعدوان في قصيدته هذه يخلق بيئة مسرحيّة يشير إليها البطل صراحة أو تُفهم من السياق؛ بدءاً من القبو المعتم - باب المبنى-الشارع- الملهى- دار البغاء - زاوية القاعة. كما أنّه يستثمر قضيّتي الإضاءة والعتمة في تركيز الرؤية على دلالات معيّنة، فالراوي في النص

منذ البداية يغرق في العتمة بفعل أنّ هناك أيادي تحجب النور عنه لغاية مقصودة، تأخذ منحى الديمومة والاستمراريّة (**مهما هطلت هذي العتمة في قبوي من ضوضاء طوابقهم**)[٥٠]، لكن هذا الأمر لا يبقى على حاله؛ إذ تتبدّل المواقع، ليفتح الراوي في النص عبر مونولوجه كوى النور، ويضيء بها الزوايا المعتمة التي يغرقون بها؛ (**أرفس باب البيت الصاخب يتحطّم/ تدخل قدّامي هبّة نور من صبح غفلوا عنه**)، (**والمصباح المرتجفُ يوسّع عينيه ويشهقُ مذهولاً/ أتقدّمُ، أفتحُ نافذة كي يأتيني النورُ ويسمعنا الشارع**)، كما أنّ العتم يصبح رمزاً للرذيلة والسقوط (**يا أمّاً مومسها الفقر/ ومرّغها العتم على أقدام الغرباء**)[٥١]، وبين العتم والضوء يتمحور الصراع بجملته، وتفارق الشخصيّات مواقعها فتتبدّل الأدوار، ومواقع القوى والضعف.

بناء على ما سبق يتبيّن انصباب اهتمام الشاعر في المونودراما على النفس البشريّة، وما يعتمل داخلها من مشاعر مصطرعة، وهو يتناولها تناولاً دراميّاً من وجهتين متقابلتين؛ تندفع الأولى وحيّزها الحلم من الطبقات الفقيرة المنكسرة التي احتملت هزيمة حزيران، وكابدت من تبعاتها المشقّات والذل، ولا ذنب لها فيها، لكنّها تعبّر عن ذاتها بصيغتها المفردة، وهي بذلك تضع الفرد مقابلاً للجماعة، ليدخل معها في صراع، لكنّه صراع داخليّ لا يتطوّر باتّجاه فعل خارجي ممتدّ ذي أثر على أرض الواقع، في حين تندفع الثانية وحيّزها الفعل الحقيقي من الطبقات الغنيّة التي كانت سبباً في هذه الهزيمة، ولم تزدد بها إلا ثراءً فاحشاً وسلطة تقهر بها الطبقة المسحوقة.

وقد جرى تناول القضيّة بصورة موضوعيّة، إذ إن الشاعر لم يتدخّل ليروي الحدث، فظلّ على مسافة من الشخصيّة على الرغم من تقمّصِه انفعالاتها، الأمر الذي تتحقّق معه الدراميّة بصورة راقية؛ «ذلك لأنّ الدراما لا يكون لها وجود إلا في مكان بين قطبي التقمّص التعاطفي الكامل والانعزال التام»[٥٢]، كما أنّه لم يحسم الصراع في النصّ، وقد ترك النهاية مفتوحة في رسم نهاية لكلّ هؤلاء الذين يتحمّلون عبء الهزيمة، لكنّ هذا الأمر لم يفارق الحلم، الذي يدلّ عليه كلّ من عنواني القصيدة (ابن حرام يحلم)، وعنوان الديوان (أقبل الزمن المستحيل)، وكلاهما يحمل من المفارقة ما يؤكّد عدم مشروعيّته في الزمن العربي، فأحلام ابن الحرام هي رؤيا الحق التي يجب أن تتحقّق من خلال محاسبة الخونة والمقصّرين، وإقبال الزمن المحال يعني أنّه لن يقبل أبداً ما دام محالاً، ليبقى مؤطّراً في إطار الحلم والمونولوج الذي يزخر به هذا الديوان، وبهذا يكون الاتّجاه نحو قصيدة المونودراما للتعبير عن مثل هذه المضامين دلالة على «أنّ الإنسان العربي قد يئس من قدرته على السيطرة على قدره،

والالتحام مع هيئاته ومؤسّساته في صـــراع بنّاء، والإمساك بتلابيب التاريخ، فالتفّ بفرديّته، وانزوى داخل ذاته يبحث عن خلاص فردي بعد أن يئس من الخلاص الجماعي»(٥٢).

أخيراً يمكن القول:

وظّف الشاعر العربي المعاصر المونولوج الدرامي في خطابه الشعري، فكان جزءاً حيوياً من القصيـــدة، يتلاءم مع النزعة الغنائيّة المتجذّرة في النفســـ العربيّة التي سيطرت عليها هذه النزعة قروناً من الزمن، لكنّه استطاع أن يجلّي من خلال هذه التقنيّة الصراع بمستوياته المختلفـــة، وقد وصل توظيفه المونولوج حـــدّاً أبدع معه قصائـــد مونولوجيّة كاملة؛ موظّفاً تقنيّات متنوّعة من مثل التجريد والقناع والمونودراما، للكشف عن الجوانب الغامضة والخفيّة في الشخصيّة، وتظهير الصراع فيها، وقد استخدم تقنيّات وأساليب مختلفة في سبيل ذلك.

الهوامش

(١)- حمـــادة، إبراهيم: معجـــم المصطلحات الدراميّـــة والمسرحيّة، مكتبة الأنجلو المصريّـــة، القاهرة، ط٣، ١٩٩٤م، مادة (الحوار).

(٢)- زايد، علي عشري: عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٢م، ص١٩٨.

(٣)- علوشـــ، سعيد: معجـــم المصطلحات الأدبيّة المعاصـــر، دار الكتاب اللبناني، بيـــروت، سُوشبريس، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٥م، مادة (الحواري).

(٤)- الموسى، خليل: بنية القصيدة العربيّة المعاصرة، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣م، ص٢٨١.

(٥)- همفـــري، روبرت: تيّار الوعي فـــي الرواية الحديثة، ترجمة الدكتور: محمود الربيعي، دار غريب، القاهرة، (د. ط)، ٢٠٠٠م، ص٢٧.

(٦)- همفري، روبرت: المرجع نفسه، ص٥٩.

(٧)- إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط٣، ١٩٨١م، ص٢٩٤.

(٨)- يُنظر: أطيمش، محسن: دير الملاك (دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر)، الجمهورية العراقية، وزارة الثقافة والإعلام- دار الرشيد للنشر، ١٩٨٢م، ص٥٩.

(٩)- الموسى، خليل: بنية القصيدة العربيّة المعاصرة المتكاملة، ص٢٨٤.

(١٠)- راغب، نبيل: موسوعة الإبداع الأدبي، ص٣٧٤.

(١١)- البرادعي، خالد محيي الدين: عبد الله والعالم، دار العربي، دمشق، ١٩٩٣م، ص١٦١.

(١٢)- البرادعي، خالد محيي الدين: المصدر نفسه، ص١٦٣-١٦٤.

(١٣)- البرادعي، خالد محيي الدين: المصدر نفسه، ص١٦٣-١٦٤.

(١٤)- البرادعي، خالد محيي الدين: المصدر نفسه، ص١٦٤-١٦٥.

(١٥)- ينظر: ميرهوف، هانز: الزمن في الأدب، ترجمة: أسعد رزّوق، مطابع سجلّ العرب، القاهرة، ١٩٧٢م، ص٨٢.

(١٦) ينظر: الشمعة، خلدون: تقنيّة القناع؛ دلالات الحضور والغياب، مجلة فصول، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، مج٦، ع١، ١٩٩٧م، ص٧٥.

(١٧)- عمران، محمّد: الأعمال الشعريّة الكاملة، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٠م.ج١، ص٨٠.

(١٨)- الجندي، علي: النزف تحت الجلد، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ١٩٧٨م، ص٩٣.

(١٩)- فرحات، أسامة: المرجع نفسه، ص٢٤.

(٢٠)- فرحات، أسامة: المرجع نفسه، ص٢٤.

(٢١)- السيّاب، بدر شاكر: الأعمال الشعريّة الكاملة، المجلّد الثاني، دار العودة، بيروت، (د.ط)، ٢٠٠٥م، ص٢١.

(٢٢)- السيّاب، بدر شاكر: المصدر نفسه، ص٢١.

(٢٣) السيّاب، بدر شاكر: المصدر نفسه، ص٢٢.

(٢٤)- السيّاب، بدر شاكر: المصدر نفسه، ص٢٣.

(٢٥) السيّاب، بدر شاكر: المصدر نفسه، ص٢٣.

(٢٦) السيّاب، بدر شاكر: المصدر نفسه، ص٢٤.

(٢٧) فرحات، أسامة: المرجع نفسه، ص٣٠.

(٢٨) راغب، نبيل: المرجع نفسه، ص٣٧٤.

(٢٩) صليحة، نهاد: التيّارات المسرحيّة المعاصرة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧م، ص١٦٥.

(٣٠) راغب، نبيل: موسوعة الإبداع الأدبي، ص٣٧٦.

(٣١) ينظر: صليحة، نهاد: التيّارات المسرحيّة المعاصرة، ص١٧٠-١٧٢.

(٣٢)- بلال، أحمد كريّم: النزعة الدرامية في الشعر العربي المعاصر (دراسة في الرؤى والتقنيات)، دار النابغة، القاهرة، ٢٠١٤م، ص١١٩.

(٣٣)- عدوان، ممدوح: الأعمال الشعريّة الكاملة، دار العودة، بيروت، ١٩٨٦م، مج١، (أقبل الزمن المستحيل)، ص٥.

(٣٤)- ينظر: بلال، أحمد كريم: النزعة الدرامية في الشعر العربي المعاصر، ص١٣٧.

(٣٥)- صليحة، نهاد: التيّارات المسرحيّة المعاصرة، ص١٧١.

(٣٦)- عدوان، ممدوح: المصدر نفسه، ص٥-٦.

(٣٧)- عدوان، ممدوح: المصدر نفسه، ص٦.

(٣٨)- عدوان، ممدوح: المصدر نفسه، ص٦-٧.

(٣٩)- ولســـون، جلين: سيكولوجيّة فنون الأداء، تر: شاكر عبد الحميد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع٢٥٨، ٢٠٠٠م، ص١٦١.

(٤٠)- عدوان، ممدوح: المصدر نفسه، ص٨-٩.

(٤١)- جونثاليــت، أنخل آبوين: السارد في المسرح (الوساطة كمسلــك في خطاب القرن العشرين المسرحي)، ترجمة: حسين عطيّة، وزارة الثقافة المصريّة، القاهرة، ٢٠٠٣م، ص٤٤.

(٤٢)- عدوان، ممدوح: المصدر نفسه، ص٩.

(٤٣)- فرحات، أسامة: المونولوج بين الدراما والشعر، ص٢٢٨.

(٤٤)- راغب، نبيل: موسوعة الإبداع الأدبي، ص٣٧٤.

(٤٥)- عدوان، ممدوح: المصدر نفسه، ص٩.

(٤٦)- عدوان، ممدوح: المصدر نفسه، ص١١.

(٤٧)- عدوان، ممدوح: المصدر نفسه، ص١٢.

(٤٨)- عدوان، ممدوح: المصدر نفسه، ص١٣.

(٤٩)- عدوان، ممدوح: المصدر نفسه، ص١٤.

(٥٠)- عدوان، ممدوح: المصدر نفسه، ص١٢.

(٥١)- عدوان، ممدوح: المصدر نفسه، ص١٠.

(٥٢)- داوســـن، س.و: الدراما والدرامية، ترجمة: جعفر صـــادق الخليلي، راجعه وقدّم له: الدكتور عناد غزوان إسماعيل، دار منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط٢، ١٩٨٩م، ص٦١.

(٥٣)- صليحة، نهاد: التيّارات المسرحيّة المعاصرة، ص١٧٥.

تكامليّات ومنظوميّات وتركُّبيّات وتشارُكيّات

د. معن النقري

في مجال بَين الاختصاصيّات، أَخَذتْ حيّزاً من الاهتماماتِ البحثية مسألةُ بين الاختصاصية عبْر الحدِّية أو عبر الحدودية من بينها، ولاسيما موضوع العلوم الحَدّية الناشئة عن ذلك. ومِن أوْسع بين الاختصاصيّات عبْر الحدّية (عبْرَ الحدودية) الملموسة، من حيث النوايا والمقاصد والمطامح والمهمّات، النظرية العامةُ للمنظومات التي كان الدور البارز في تأسيسها عائداً إلى «بيْرتالانْفي» الذي اشتهر بكتابه النظرية العامة للمنظومات عام (١٩٦٨م) General Systems Theory. N.Y، وقد اعتمد «م. بونْجي M. Bunge» بدوره على تشابُه البنى والمنظومات في العالم ليتحدث عن أنطولوجيا كهذه- عن عالم المنظومات، وصولاً إلى ما سمّاه فلسفة قاعدية/أساسة في هذا المجال، فعالَمُنا هو عالَم منَ المنظومات المترابِطة، ثمةَ وحدة أنطولوجية للعالَم إذن، وراح بعضُهم ينظِّر لِما في عالم كهذا مِن منظومات وعمليات عبْر حدِّية/عبْر حدودية، ومن روابط وقنْونات تؤدي دَور مُظْهرات ومُشكِّلات ومُولِّدات المنظومات، ودور منظِّمات/ضابِطات المنظومات أيضاً، أي ما يمكن تسميتُه المنظومْ/مُظْهِرات، والمنظومْ/ضابطات، ومِن هنا انبثق الحديث عن الظهورات المنظومية- المركَّبة، وهي ظهورات لا بد أنْ يكتشفها العلْم عاجلاً أم آجلاً دارساً مكوِّناتِها المنفصلة بدايةً؛ واكتشافُها سيقود إلى تشكيل صيغة خاصة مميزة من بين الاختصاصية هي الصيغة المنظوميَّة- المركَّبة، وهي التي تنال وزناً نوعياً تصاعدياً من بين العمليات المنبثقة حالياً في التطور بين الاختصاصي للعلْم،

فكثيرٌ من الظهورات العلْمية بين الاختصاصية المعاصرة هي علوم منظومية- مركَّبة إما بأساسِها العلمي وإمّا بالميل والتوجه العام لتطورها. وأقرب ما يكون إلى هذه السِمة، أوْ هذا الطابع بَين الاختصاصي المنظومي- المركَّب، مِن حيث النشوء، نجد العلم حول العلم (علْم العلْم/ العلْمياء)، وتالياً الإيكولوجيا الغْلوبالية/ الكوكبية (علم البيئة الكوكبي).

وإضافة إلى الصيغ المختلفة في بين اختصاصية العلوم المذكور بعضُها آنفاً، ثمةَ ما بات معروفاً على أنه عمليّات تكاملية علْمية عامة، وكذلك بعض اتجاهات تطور العلم والتقنية العلْمية- التقنية ذات الزخم الكبير والواضح والموحَّد المندمج، وهي بين اختصاصية بطبيعتها وجوهرها، هذا عدا التوجهات العامة في الاستعراف العلْمي مِن قبيل: الاجتماع (الطابع الاجتماعي)، والتقويم (أكْسيو...) والأَنْسنة، واشتداد وتكثُّف الجوانب القيمية في هذا الاستعراف بطابع اجتماعي- تطبيقي وإنسانويّ. وهكذا يتزايد الطابع الاجتماعي- الاجتماعيّة، والقيمي/ الأكْسيولوجي للعلم المعاصر إلى جانب تَأَكْلجِه/ أَكْلجتِه، أي تبيُّؤِه (تبيُّئِه)/تَبِيِّئَتِه (تبيِّيْئِه)- على التوالي بوصفها عمليات علْمية عامة تكاملية هائلة ضخمة ومشهورة. إنه الميل إلى اجتماعيةِ وأكسيولوجيةِ وتَبِيِّئةِ الاستعرافِ العلميّ المعاصر في العمليات التكاملية العلْمية العامة.

ونظيراً للتبيُّؤ/التَبْيِئة/ التبيّيء سنجد التفضُّؤ/التفْضِئة/التفضيّء أيضاً بوصفه توجّهاً معْتَبَراً في التطور بين الاختصاصي للعلْم: نعم إنه تفضُّؤ [1] العلْم. (كوسْميزاتْصيًا= Cosmosation) والتقنية وكامل التفاعل بين المجتمع والطبيعة (في عصر غزو واستثمار واستيعاب الفضاء) بوصفه عملية علمية- تقنية موحَّدة وتكاملية بطبيعتِها.

ومِن العمليات العلْمية العامة بين الاختصاصية يمكن رصد اشتداد **تَرْييض**[2] العلم (تَغلْغُل الرياضيات فيه) **وفَيزَأته**[2] (بمعنى تأثير البُنى والطرق الاستعرافية الموضوعة في الفيزياء)، على التشرُّب المقولي- المنْهجي لعلوم أخرى؛ وثمةَ أيضاً بَيْلَجة/إحْيائية (Biologyzation) الاستعراف العلْمي المستشْرية، بمعنى: تأثير البيولوجيا مقولياً ومنْهجياً في العلوم الخاصة الأُخرى وفي الاستعراف العلْمي إجمالاً.

وفي العلم المعاصر استخدام واسع لِمقولات وطرق السيبيرنيتيك، ونظرية المعلومات، والنظرية العامة للمنظومات. ومما يكتسب طابعاً علمياً عاماً بينَ- اختصاصيّ ما يأتي بصورة خاصة وبتوكيدات إضافية: التحليل المنظومي (تحليل النظم)، والتركيب المنظومي، والطرق

البِنْيوية- الوظيفية، **والنَمْذجة**[٣]. والاختبار (التجريب) المؤتّمت؛ كما تستشري بصورةٍ أوْسع عمليةُ وضعِ المقولات العامة **والتَفْريد العام** Unification (التوحيد) للُّغة العلْمية[٤].

ومِــن بين الاتجاهات العلمية- التقنية الأكثر ضخامةً التي **تُخصِّص بَيْنيّاً** منظومةَ العلم كلَّهــا يَذكــر ويُعدِّد كثيرٌ مِــن الاختصاصيين في فلسفة العلم وعلم العلــم والفكر العلْمي ... المجموعة الآتية منها: صناعة الطاقــة الذرية والترمونووية، والتكنولوجيا الميكروفيزيائية، وكيمياء المواد التركيبيــة، والبيوتكنولوجيا وبَيْلجة/ إحيائية الإنتــاج، والميكروإليكترونيكا، والسيبيرنيتيــك والتقنية الحاسوبية، وأتمتــة ورَوْبَطة الإنتاج (الرَوْبطة مِــنْ رُوبَطْ- الشّغيل الآلــي)، واستيعاب واستخدام العمليات المعلومية في الطبيعــة والمجتمع والإنسان بوصفها أحــد مظاهر بيــن الاختصاصية الأكثر اتساعــاً وعمّقاً في العلم المعاصــر، وحلقةً مركزية وقاعدة أساس موحِّدة لكل تنوع الانقلابات الثورية التي ثوَّرت وتُثوِّر قوى ومكوّنات الإنتاج في القاعدة المادية- التقنية للحياة المجتمعية.

إن الاتجاهات بين الاختصاصية، العلمية- التقنية، والعمليات العلمية العامة المسْتَعْرَضة آنفاً دخلت في مرحلة تطور جديدة نوعياً، مرتبطة بتشكُّل واقع اجتماعي- تاريخي خاص هو مشكلات العصر الكبرى، أوْ المشكلات الغْلوبالية/ الكوكبية للعصر؛ وكثير من هذه الاتجاهات والعمليــات تلتحم مباشرةً مع ما يقابلها مِن مشــكلات غلوبالية/ كوكبية، وتكتسب طابعاً بينَ اختصاصــيّ جديداً كلّياً حسب خصوصية هذه المشكلات، إذ إنَّ كلَّ مشكلة غْلوبالية/كوكبية هــي بمنزلة سبيكة معقَّدة من جوانــب التطور المجتمعي هذه أو تلــك: التحويلية للطبيعة، والعلْمية- التقنية، والاجتماعية- التاريخية، والبشَرية، ففي بعض هذه المشكلات تترجح كفةُ هــذه أو تلك من الجوانب المذكورة آنفاً، كمــا لا توجد مشكلة غْلوبالية/كوكبية بجانبٍ واحد فحسب من هذه الجوانب، أو حتى بغياب كلّي لأيٍّ من الجوانب المذكورة: هي موجودة جميعاً ودائماً ولكنْ في تناسُبات مرِنة ومختلفة وديناميكية متحوّلة في أيّ مشكلة.

ولِلمشكلات الغْلوبالية/الكوكبية طابعُها بين الاختصاصي الخاص بها والمميّز.

إن **الغْلوباليستيكا (أو الغلوباليسْتيك)** أو ما سمَّيناه مبكّــراً وسبْقاً عربياً **علْم العمليّات الكوكبيــة**[٥] تصيــر أكثر مِــن مركَّب أوْ بين اختصاص بسيط، بل مــا يتداخل فيه ثلاث شِعاب رئيســة من الاستعراف العلْمي- العلوم الطبيعية والتقنيــة والمجتمعية؛ وهكذا تظهر في صلةٍ بالمشكلات الغْلوباليــة/ الكوكبية بَين اختصاصية علْمية عامة متميزة وذات طابع خاص وهي

اجتماعيـــة- طبيعية- تقنية، أو بتدقيق إضافي هي بَين اختصاصية عابِريّة (عَبْر اختصاصيّة) غَلوباليـــة/ كوكبيـــة/ كبرى (تشمل كل فروع وَشِعـــاب العلْم). وهذا يتطلب تفاعـــلاً أكبر كثيراً وأوثـــق، لسائر العلوم حول الطبيعة والمجتمـــع والإنسان، مِن أي مشكلة بين اختصاصية أُخرى تقليدية. ويصبح الشرط الجذري للاستيعاب وللاحتواء العلمي- النظري، والدولي- التطبيقي، لكل مشكلة غلوبالية/ كوكبية منفصلة منعزلة أو لكل هذه المشكلات في مجموعتِها الإجمالية الكاملة التامة، هو صياغة بنى نظرية جديدة كلياً غير مشهودة في العلم سابقاً، وقادرة على لمّ شمْل وتجميع الاستعراف العلمي كله في وقْت واحد (تزامنياً) وبالإجمال، مع استبعاد وتجاوُز ما تَشـــكَّل سابقاً مِن أشكال الاستيعاب (الاحتواء والاستغراق) العلْمي للواقع، المختلفة جوهرياً بل المتناقضة، مما يقتضي كشْف روابط وارتباطات أساسية أكثر عمقاً وجديدة مبدئياً، ويقتضي أيضاً التأسيس على التقريب المضطرد النظري- الاستعرافي، والمنهجي والمنطقي، لِكلّ فروع العلـــم الرئيسة، كما يقتضي أخيراً إنشاء وخلْق أشكال وصِيَغ اجتماعية- مؤسَّسية لتكامُل العلْم ومجموعاتِه الكبرى (الأكْبر)- الطبيعية والمجتمعية والتقنية. ومِن هذه المنطلقات والمنظورات تصبـــح دراسة عبْر الاختصاصية الغَلوبالية/ الكوكبية إحـــدى المشكلات الفلسفية- المنهجية الأكثـــر أهمّيةً في الطريق إلى نشوء وصيرورة الوحدة الموضوعاتية- المنْهجية الجديدة نوعياً لمنظومة العلم بأكملِها، هذا ما رأيناه وَرآه ويراه كثيرون، ومنهم «سمير نوف»[٦].

وأكثـــر الجوانب التي عالجها وعبَّر عنها «سمير نوف» عام (١٩٨٥م) تكاد تطابق ما كتبتُه في موسكو قبلها – وتحديداً عام (١٩٨٢م)- واطَّلع عليه من اطَّلع مِن سوريين ولبنانيين وعرب وروس... إلخ، وتفاعل معه مَنْ تفاعل في حينِه، طولاً وعرضاً وعمقاً، مما يحتاج إلى إضاءات وتوثيقـــات مطوّلة وتفصيلية، لكنني أشيـــر، مكتفياً هنا، إلى عنـــوان الجانب المتصادي مع هذا، والمقارِب له قبْلاً، وهو عنوان «دور الفلسفة في دراسة وحل مشكلات **العصـــر الكبرى**» (أو المشـــكلات «الكوكبية» أصْلاً، وفي العربيـــة مباشرةً حينها- عام ١٩٨٢م) ويمكن لواسِعيّ الصدر والمنقبِّين والباحثين مِن ذوي الحفريات الجادة التعرف إلى هذا بوصفه وثيقةً مهمة بقيتْ كما هي ونشرتُها لاحقاً ضمن دراسة أوسع في مجلة الفكر العربي الفصلية في بيروت عام (١٩٨٩م)، في العدد (٥٧)، ص(١٥٨- ١٦٦)[٧].

كنّـــا قد أشرْنا فـــي أكثر من مكان إلى وعي أهمية مشكلة الإنســـان بوصفها إشكالية تكاملية مركَّبـــة بين وتعددية الاختصاص من منظور جماعي ومِن قطاعات واسعة من الاختصاصيِّين، بل إنَّ بعضَهم يعدّ أَنسنة العلم، بمعنى تقديم مشكلة الإنسان إلى مركز الاستعراف العلمي كله، العلميةَ

الأَساسيةَ الأَعمق والأَكثر عموميةً للتطور التكاملي للاستعراف العلّمي، وتتحول الجوانب البشرية للاستعراف العلّمي في ازدياد إلى مركز واقعي لكل مطامح العلم النظرية والتطبيقية...

كانت تصنيفات المشكلات الغلوبالية/الكوكبية قد أخذت تنضج وتتبلور بوصفها منظومةً كليــة متداخلة موحَّدة منذ نهايات عام (١٩٨١م)، وكان القلقُ والتردد وعدم الوضوح لا يزال يَعْتَـور كيفية إدخال مشكلــة الإنسان نفسها في منظومة التصنيف هــذه: مرةً بالحديث عن مشكلات الإنسان- المجتمع، وأخرى عن مشكلات الإنسان- الطبيعة، فكانت مشكلة الإنسان مشتَّتــةً تصنيفاً، حتى في حال إقرارِها مشكلــةً غلوبالية/كوكبية، لكنها بقيتْ غير متماسكة منهجيــاً ومنطقياً، وبقيتْ هذه السِمــةُ ملازمةً لأكثر، بل لكلِّ التصنيفــات، التي منها أَشْهر تصنيفَين حينها وهما:

١- تصنيــف العمــل الجماعي المختص لمعهد الاقتصاد العالمــي والعلاقات الدولية - ميموّ اختصاراً- Memo- (١٩٨١م).

٢- تصنيف زغلادين- فرولوف في عملِهما حول الجوانب العلمية والاجتماعية لمشكلات العصر الغلوبالية/ الكوكبية- (١٩٨١م) أيضاً.

مِن جهتي قمتُ بحسْم الموضوع حتى النهاية، ليس بإقرار وحدة وتماسُك وتميُّز وخصوصية مشكلــة الإنسان فحسب، بل بفرزها منهجيــاً وإبرازِها والانطلاق منها هي إلى غيرها وليس العكــس، (أي ليــس عبر منظور إنســان- مجتمع أو إنسان- طبيعة مثــلاً)، بل أكثر من ذلك جعلتُها دارةً كبرى استقطابية محورية مركزية محْرقية تُعادل دائرتَين كُبْرَيَين ضخمتَين، تضمّ كلٌّ منهمــا عدداً كبيراً من المشكلات الغلوبالية/ الكوكبية، همــا دارتا: المجتمع- الطبيعة، والمجتمــع ذاتياً وعلاقاته الاجتماعية المتبادلة، إذ تنضوي فيهمــا أكثر مِن عَشْر مشكلات غلوبالية/ كوكبيــة، فصارت عندي مشكلة الإنسان دارةً كبرى أخرى كهاتين، أي إنها في وزْن وحجــم وحضور عدة مشكلات غلوبالية/ كوكبية، وهي الوحيــدة المفْردة. وكانتْ هذه قفْزةً أوْ طفــرةً جديدة في رؤيــة المسألة منهجياً ومضمونياً على السَّــواء، وسجَّلتُ اجتهادي هذا عــام (١٩٨٢م) في موسكو ليتوزَّع على مَنْ تَــوزّع عليه، ولتشتغل به مَباضع التحليل والتشريح وتستخلــص منــه العِبَر والدروس التي أشرْنــا إليها سابقاً، وســأورد الآن صيغة ورود مشكلة الإنســان في تصنيفي حينها كما هو من عام (١٩٨٢م)، ممــا انعكس في كثيرٍ من منشوراتي التاليــة حــال عودتي إلى الوطن عــام (١٩٨٥م)، وفيما بعد في دوريــات كثيرة، لكن التوثيق

هنـا لن يهتمّ إلا بذكر الصيغة الأولى الموضوعة عـام (١٩٨٢م) والمنشورة كما هي مصونةً فـي نهاية المطاف في كتابي الصادر عـام (٢٠٠٣م) «العرب وعولميات العصر الراهن» في الصفحة (١٠١) وكما يأتي:

«(III. ١٠) مشكلات الإنسان (الاجتماعية، والبيولوجية، والنفسية، والعقلية- أيّ الجوانب السوسيو- بيو- سيكو- إنتليكتوالية)»[٨].

ثـم عدتُ فأقـررتُ هذا وثبّتُّه فـي أطروحتـي بالروسية في باب تصنيـف المشكلات الغلوباليـة/ الكوكبية في بدايات الرسالة وذلك عـام (١٩٨٤م). وفي ذات الصيغة المذكورة آنفاً بالتمام وذلك في الصفحة ٢٣ منها[٩].

هــذا التصنيف والتشريح لِمشكلـة الإنسان غلّوبالياً/كوكبياً، مما لـم يوجد له مثيل في أدبيـات المسألـة، ومِمّا لم أرصدْ نظيراً له وفي جذْريَّتِه مِـن قبل ومِن بعْد، أراني الآن أجده بكامـل جلالِه ووقارِه وبِحَرْفيَّتـه شبْه التامة. وقد صار في دراسـة «سمير نوف» نفسه لِعام (١٩٨٥م) بتشابـه مذهِـل واقتباسيَّةٍ تُثير الدهشة، تابعْ معي توثيقـاً ما كتبَ سمير نوف في دراسته التي نُعالجُها حالياً:

«تتحـول إلى خطّ **عريض** للتقـدم وإلى تمحْور علْمي موجَّه متصاعـد الدراسةُ المركَّبةُ للإنسـان والاستيعاب النظري لكلّيانيّةِ الإنسان **متعدّدة الجوانب (البيولوجية، والاجتماعية، والعاطفيـة، والإنتيلليكْتواليـة/ العقْليـة)**، والتطوير العملـي/ التطبيقي/ لكلِّ جوانب هذه الكلّيّانية). انتهى التوثيق[١٠]».

هــذا مع العلم أن الدِفاع الأولي- عـام (١٩٨٤م)، فالنِهائي- بداية عام (١٩٨٥م) كانا قد شهـدا لي في آراء واضحة صريحة وجَرّيئة اعترافاً بتميُّز تصنيفي وأصالتِه (أو ريجيّناليتّيه) وأنّـه يلْفـت الانتباه ومثيرٌ للاهتمام، لِذا لن أجد صعوبةً ولن أبذل جهداً لإثبات الصيغة التي تحمل شارتي وعلامتي الفارقة هنا تحديداً:

«كلّيانيـة الإنسان **متعـددة الجوانب (البيولوجيـة، والاجتماعية، والعاطفيـة، والعقلية/ الإنْتيلليكْتواليـة)**» وأدعـو للمقارنة مجدداً بالعودة إلى نصّي المكتوب عام (١٩٨٢م) والآخر نفســه في الأطروحة (ص٢٣) عـام (١٩٨٤م) بالروسية: « ... مشكلات الإنسان (الاجتماعية، البيولوجيـة، **النفسيـة**/ جاءَت **العاطفيـة** مقابلها لاحقاً م.ن/، والعقليـة الإنتيلليكْتوالية أي **الجوانب** السوسيو- بيو- سيكو- إنتيلليكْتوالية).

ولتأكيد وجود تطابقات أخرى كثيرة مع ما كتبتُه عام (١٩٨٢م)، وتحديداً هنا، تحت عنوان: «دور الفلسفة في دراسة وحل المشكلات الكوكبية»، لن أقوم بآليات رصْد ومقارنة، بل أكتفي الآن بإيراد بعض الفقرات الموثّقة من بدايات هذا الموضوع المنشور في «الفكر العربي» بعد سنوات كما هو (ع٥٧/ ١٩٨٩م) ثم في كتاب لاحقاً. إليك إذن ما كتبتُ عام (١٩٨٢م)(١):

«إن المشكلات التي تنتمي إلى دائرة تفاعل المجتمع مع الطبيعة- ومنها مشكلات الطاقة والغذاء والموارد الطبيعية والبيئة وغيرها- معقدة ومركبة بصورة خاصة، فهي تتضمّن في وقت واحد كلاًّ من الجوانب الطبيعية والتقنية والاجتماعية، وصحيح أن الجانب الاجتماعي فيها حاسم، غير أن هذا لا يعني تجاهل العناصر الطبيعية والتقنية بوصفها جوانبَ من كل مشكلة ممّا ذكر. إن مجموعة مشكلات التفاعل بين المجتمع والطبيعة هي بالتحديد التربة الأكثر صلاحيةً لنموّ اتجاهات التقارب والتكامل بين العلوم، وبصورة خاصة بين مجموعات العلم الرئيسية الكبيرة: العلوم الاجتماعية- الإنسانية والعلوم التقنية والعلوم الطبيعية... ثمة علاقات متبادلة أوْ نوع من الوحدة والانتظام في منظومة، وهذا ما يصدق على صلة المشكلات فيما بينها، كما يصدق على صلة الجوانب التقنية والطبيعية والاجتماعية مِن كل مشكلة فيما بينها أيضاً... إن الربط بين ظاهرة تكامل العلوم وظاهرة المشكلات العالمية...، ومن المنطقي والطبيعي أن تكون المشكلات العالمية الشاملة موضوعاً ملائماً للدراسة الفلسفية، بل محتاجة إليها. ويبدو أن الفلاسفة لم ينتبهوا كفايةً ولم يعوا تماماً أهمية وضرورة هذا الدور للفلسفة».

الهوامش

(١)- التفضوّ- مفهوم/ مصطلح ابتكرْناه ونحتناه عربياً منذ عقود في أحد منشوراتِنا الدورية حول مواصفات العلم وسماته المستجدة في عصر الفضاء وهي هنا: تفضُّوُه أي تشبُّعه بالطابع الفضائي وتحول العلوم الأرضية في صيرورة تفضُّويّة، انظر: «العلم في عصر الفضاء»، مجلة «الطيران المدني»، دمشق، ع٩٥، س١٥، ١٩٨٣م، ص٢٠- ٢٢ من منشوراتِنا. أوْ انظرْ ص١٧٢ في كتابِنا: الطاقة والفضاء والعالم النامي، دار «الشام القديمة»، دمشق، ٢٠٠٠م.

(٢)- منحوتاتُنا اللغوية من تلك المدّة أيضاً، وفي المرجعيات المختلفة المُشار إلى بعضِها هنا.

(٣)- النَمْذجــة: موجودة لدينا ومبْتكَرة في المنشور السابق نفسه: العلم في عصر الفضاء؛ الطيران المدني، دمشــق، ١٩٨٣م.... إلخ، العدد ٥٩، ص٢٠- ٢٢. كمــا تجدها في الكتاب السابق نفسه- الطاقة والفضاء والعالــم النامي...ص١٧٣، وفيها تعريف أولي إجرائي بالنمذجة كما يأتي: نمْذجة أو تكوين نموذج- يُفهَم مــن كلمة نموذج...: ذلــك الموضوعُ القادر على استبــدال الظاهرة المبحوثة بحيــث تعطي دراسة هذا الموضوع معلومات جديدة عن تلك الظاهرة.

(٤)- أكثــر المصطلحات المنحوتة والمبْتكَرة بلا سبْق نضجت وتخمَّــرت منذ سنوات طويلة أو عقود عديدة أحيانــاً، وأكثــف جَمْهرةٍ لها توجد في منشورَين دوريَّين لنا قبل الألفية الجديدة (مع عدة منشورات رديفة تكُرِّرها في المدّة نفسها في دوريات ومجلات عربية)، انظر مثلاً لنا:

١- نحــو الاهتمام بتخطيط الدراسات والبحوث والمناهج العلْمية المشتركة في سورية؛ مجلة الروّاد، دمشق، ع٨، ت١، عام ١٩٩٦م، ص٤- ٥.

٢- تكامل العلم المعاصر؛ فصلية «التقدم العلْمي»، الكويت، ع٢١، كانون الثاني/ آذار ١٩٩٨م، ص٥٥- ٥٩. أوْ في كتابنا: تنمية العلوم والتكنولوجيا دولياً وفي العالمين العربي والنامي؛ دار الأنوار، دمشق/بيروت، ١٩٩٩م؛ وأيضاً في كتابِنا: الاتجاهات الأساسية للثورة العلمية- التقنية؛ دار «التوحيدي»، حمص، ٢٠٠٣.

(٥)- الغلوباليستيكا أو الغلوباليستيك، علم العمليات الكوكبية؛ انظر التقرير عن رسالتِنا الأكاديمية في مجلة «دراسات عربية» الشهْرية في بيروت، العددان ٩/ ١٠، تموز/آب ١٩٨٦م، ص١٢٤- ١٢٨: الطابع المتناقض للمشــكلات العالمية الشاملة للبلدان النامية في ظروف التقــدم العلمي- التقني، وقد درجْنا لاحقاً على استخــدام تعبير ومصطلــح مكثَّف هو الكوكبيــات/ العولميّات للتعبير عن مدلوليــن هما: ١- الظواهر الكوكبية/ العولمية، ٢- العلوم الكوكبية/ العولمية: علم الكوكبة/ العولمة.

(٦)- سْمير نوف، بعض مناحي تطور العمليات بَين الاختصاصية في العلم المعاصر؛ قضايا الفلسفة، ع٣، ١٩٨٥م، ص٨٤.

(٧)- دور الفلسفة في دراسة وحل مشكلات العصر الكبرى؛ مجلة «الفكر العربي»، بيروت، ع٥٧، ١٩٨٩م، ص١٥٨- ١٦٦.

(٨)- العرب وعولميات العصر الراهن؛ دمشق، ٢٠٠٣م، ص١٠١.

(٩)- الطابــع المتناقض للمشكلات الكوكبية في البلدان النامية في ظروف التقدم العلْمي- التقني، بالروسية ١٩٨٤- ١٩٨٥م.

ملاحظة: تسمية الكوكبية ابتكارُنا الموثَّق حينها بتوقيع السفارة.

(١٠)- سمْير نوف، بعض مناحي تطور العمليات بين الاختصاصية في العلْم المعاصر، مجلة «قضايا الفلسفة»، العدد ١٩٨٥/٣م، ص٨٣.

(١١)- حــول المشكلات الكوكبية في عصرنا؛ موسكو، ١٩٨٢م، بالعربية ثم في دوريات عربية منشورةً أواسط الثمانينيات، ثم في فصلية الفكر العربي في بيروت (ع٥٧/ ١٩٨٩م)، وكذلك في كتابِنا: العرب وعولميات العصر الراهن؛ دمشق، ٢٠٠٣م، ص٢٨- ٣٤ (دور الفلسفة...).

هل نحن جميعاً عُصابيون ؟[1]

أندريه روبيرتي

ترجمة: د. غسان السيد

كم القلق مرعب! ربما يكون أحد أكبر أنواع المعاناة للبشرية، وهو الأكثر غموضاً أيضاً.

لنأخذ مثال امرأة متزوجة في الأربعين من عمرها لديها أطفال كبار، وتعاني من هذا الشر الغريب. ممن تستطيع انتظار الفهم والدعم؟ من زوجها؟ دون شك، لا. إذا كانت تعاني من ألم في الأسنان أو مغص صفراوي، فإنها ستذهب مباشرة إلى طبيب أسنان أو طبيب هضمية. لكن لن يأخذ أي شخص غالباً قلقها على محمل الجد؛ وإذا قرَّرت استشارة طبيب نفسي، فإن العائلة كلها ستسخر منها وتحاول إقناعها بالعدول عن ذلك. لا يزال التحليل النفسي، في بعض البيئات، موضع شك وسخرية، كما لو أن الأمر يتعلَّق بتقنيات سحر أسود خاص بسَحَرة في إفريقيا. كانت هذه الأم للعائلة، في هذه الأثناء، لا تزال تعاني، وكانت حالتها تزداد سوءاً. كانت تخشى أحياناً أن تصبح مجنونة، وتشعر في داخلها بدوافع مرعبة. كانت تتمنى، في بعض الأيام، موت أحد الأشخاص الأعزَّاء عليها (زوجها أو ابنها)، لكنها كانت تُبعد مباشرة هذه الفكرة لتصبح بعد ذلك قلقة أكثر من أي وقت مضى.

وكي تعاقب نفسها على هذه الدوافع الإجرامية، كانت تنزل بنفسها أنواعاً مختلفة من العقوبات وإنكار الذات، وإحساسها بالذنب (بسبب شيء هي ليست مسؤولة عنه) يفرض عليها إحساساً بالندم بصورة دائمة.

أصبحت حياتها جحيماً حقيقياً، على الرغم من أن كل شيء كان يبدو في الظاهر، مثل السابق، طبيعياً. كانت قمصان زوجها مكوية جيداً، وكان الحذاء ملمَّعاً، وكانت تعتني بأطفالها بصورة جيدة، وتعد وجبات اليوم بحبٍّ. مَنْ يستطيع لحظة أن يتخيَّل ما الذي يعتمل في روح هذه المرأة المسكينة؟

من المؤكَّد أن المقربين منها كانوا يجدونها عصبية قليلاً ومتوترة، وكانوا ينصحونها بالتخفيف من عملها وأخذ قسط من الراحة. كان زوجها يلومها أنها تبكي غالباً من دون سبب، وكان هذا يزعجها إلى حد كبير.

تتساءل هذه المرأة ما الذي يحصل معها؟ لماذا تخرِّب حياتها بهذه الطريقة؟ لماذا تريد تدمير كل شيء تحبه حتى أطفالها؟ لماذا تعيش كما لو أنها في سجن؟ لماذا تشعر بأنّها مُتعبة، كما لو أن أفكارها المرعبة نخرتها من الداخل؟ لماذا لا تتوقف عن التفكير في الحرب والآلام وشرور هذا العالم؟ الجواب بسيط: هذه المرأة ضحيّة عُصاب هوسي، وعلى الرغم من أنها تعيد اضطراباتها إلى أصل نفسي، إلَّا أنها ليست واثقة من ذلك تماماً. كم من الأشخاص يعيشون مثلها مع الخوف مما سيأتي، ويراكمون مشاعر القلق التي لا تتركهم يعيشون، ولا حتى يتفرغون لنشاطاتهم اليومية!

يشعر العُصابي، في فرنه الداخلي، بأن شيئاً ما لم يعد يعمل؛ وهو، مع ذلك، يتجنَّب الحديث عنه كما لو أنه يخشى من أن يتحوَّل إلى مجنون. إنه يخشى من مواجهة فرضية مرض عقلي. إنه يشعر غالباً بضرورة ملحّة لفعل أشياء عبثية أو قولها أو التفكير فيها؛ يصل هذا الضغط إلى حد أنه لا يعود باستطاعته تحمله، مما يزيد من حالة القلق والتوتر لديه. لا يتوقف القلق والتوتر إلَّا حين يخضع العُصابي إلى قوة دافعية تجبره على قول شيء أو فعله ضد إرادته الخاصة أو بعكس أي منطق.

كيف يتمظهر العُصاب؟

يتمظهر العُصاب الهوسي عبر أفكار ودوافع وأفعال ملازمة. تكون هذه الأفكار، غالباً، غريبة، وتكون أحياناً حمقاء وحتى وحشية، لأن المريض لا يمكنه فعل شيء تجاهها، حتى إن كان يعاني منها إلى حد كبير. إنه يفكِّر ساعات متواصلة، ومن يوم إلى يوم بالشيء نفسه كما لو أن الأمر يتعلَّق بنقطة أساسية في حياته. هذه الأفكار هوسية بصورة كاملة وتجعل المريض يعاني لأنه يكون غير قادر على طردها من روحه، كما لو أنه أسيرٌ لها.

تترافــق دوافع العُصاب أحياناً مع ميول خطيرة مثل السرقة وارتكاب أفعال ضد الطبيعة وحتى القتل. ومن حسن الحظ أن هذه الدوافع لا تصل أبداً إلى نهايتها لأن العُصابي يخضع لصــوت أناه الأعلى أي لصوت وعيه الأخلاقي الذي يكبحه. لا تختفي عقدة الذنب لديه لأن الدوافع غير المشبعة تثير قلقاً شبيهاً بالقلق الذي يشعر به مَنْ يُشبعها. إن الإحساس بالخطأ يتفاقم إلى حدٍّ يمكن أن يثير لدى العُصابي رغبة في عقاب ذاتي مروِّع يفرض، بدوره، حدوداً على حريته الخاصة. الأفعال الهوسية هي أيضاً من تمظهرات العُصاب. إنها تقوم على تكرار فعل محدَّد أو تعقيد نشاطات يومية بسيطة وتحويلها إلى طقوس حقيقية.

لنأخــذ حالة فرد لا يستطيع مقاومــة إغراء إحصاء حروف بعض الكلمات أو إغراء جَمْع الأرقام التي تشكِّل لوحات السيارات أو أرقام الهاتف. إنها أفعال ليس لها أي معنى أو فائدة، لكن العُصابي، على الرغم من أنّه يعرف حماقة ذلك، لا يستطيع أن يمتنع عنه. إذا لم يخضع لضغط إكمال هذه الأفعال فإنه سيشعر بقلق كبير إلى حد أنه لن يستطيع فعل شيء آخر، كما لــو أن حياته تعتمد بشــدة على تحقيق هذه الأفعال دون أي معنى. يقول عدد من العُصابيين بعضــ الجمل من نــوع: «إذا لم أصالب أصابعي في كل مرة أرى فيهــا ملتحياً فإنه يمكن أن يحصل شيء ما معي». «إذا لم أحصِ درجات هذا الدرج فإنني سأتعثَّر قبل الدرجة الأخيرة»، «إذا لــم ألمس الوتد الخامس من هذا السور فإنه سيصيــب عائلتي مصيبة ما»، وهكذا إلى ما لا نهاية.

يتمظهــر هذا الميل إلى القيام بأفعال تكرارية وهوسية أيضاً في النشاط الطبيعي للأيام كلها. يخضع بعضــ الأشخاص، مثلاً، إلى طقس طويل محدَّد جيداً، قبل الذهاب إلى النوم؛ ويتأكّــد بعضهم الآخر من إغلاق حنفية الغاز جيداً خمس مرات متتالية، أو أنهم ينظرون في خزانتهم أو تحت السرير إذا كان يوجد شخص ما؛ ولا يستطيع آخرون أيضاً النوم إذا لم تكن الأغراض موضوعة على طاولة الليل بطريقة معينة. ما الذي يحصل إذا قاوم العُصابي، مرة، هذا الإكراه؟ لن يستطيع إغماض العينين في الليل ببساطة.

يغتسل بعض الأفراد بشكل هوسي؛ فهم لا يستطيعون، مثلاً، غسل الرقبة بالصابون إذا لم يمسحوا الأذنين أولاً؛ ويجب، لدى بعضهم، أن يكون الصابون أبيض (لا يستخدمون الصابون مــن لون آخر أبداً)؛ وتوجد فئة ثالثة أيضــاً تغسِّل اليدين مرَّات متعددة متتالية وتنشفها بعد كل غسلة، أو أنهم يعملون «دوشاً» لأنهم لا يتحملون أخذ حمامٍ، إلخ. بعضهم مهووس بالنهوض

وعليهم دائماً القفز من السرير بالرجل اليمين (أو الشمال)، أو أنهم يقومون بحركات بهلوانية من أجل ارتداء الملابس في أسرَّتهم وانتعال الحذاء قبل وضع أقدامهم على الأرض.

يمكن لهذه الأفعال الهوسية أيضاً أن تؤثِّر في طريقة تناول الأكل أو المشي أو السلام على الآخرين، إلخ. يسير بعض الأفراد ومقدمة قدميهم متجهة نحو الخارج مع معرفتهم بأن هذا الأمـر مضحـك، ولا يأكل آخرون شيئاً قبل تناول ثلاث جرعـات من الماء (لا أكثر ولا أقل)، أو أنهم لا يستطيعون الضغط على يد قبل مصالبة الأصابع. تبدو هذه الأفعال كلها، من خلال عبثيتها، ألعاباً غير مؤذية. وحده العُصابي يعاني من القلق الذي يشعر به إذا قاومه.

تنتـجُ هذه التصرفات كلها التي تُصنَّف بأنها (ظواهر قهرية) من ظواهر نفسية لا واعية. يمكـن تعريف العُصاب، نتيجة ذلك، بأنـه «عُصاب هوسي قهري»، والقهر يحدّ من استخدام الوقت وحرية التفكير والفعل وكذلك الانتباه.

المريضـ الذي يعاني من العُصاب الهوسي القهري يكون دائماً منهكاً على الرغم من أنه لا يعاني من اضطرابات جسدية.

حالات العُصاب الأكثر خطراً

على الرغم مـن عبثية أفعالهم ومجّانيتها فإن الأفراد الذين يعانون من العُصاب الهوسي يكونـون أيضاً أكثر موهبة من الناحية العقلية، وينتمـون غالباً إلى الجنس الذكوري أكثر من الجنسـ الأنثوي. والعُصابي هو أيضـاً شخص كان يمتلك، في الماضي، إرادة صلبة، وحيوية كبيرة، وكثيراً من الطاقة والذكاء؛ إنها صفات يهاجمها العُصاب بعنف.

يعانـي الأشخاص الموهوبون الذين لديهم حساسية كبيـرة، مثل الرسَّامين والموسيقيين والكتَّاب، من العُصاب مثل أولئك الذين يعتمدون بعمق على عواطفهم. هذا لا يمنع أن يصاب الشخص بالعُصاب منذ سن الثالثة نتيجة أخطاء في التربية أو صدمات مفاجئة.

لدى العُصابي تصور عن الأخلاق متطور جداً؛ وقانونه الأخلاقي متشدِّد تفاقمه الدوافع الهوسيـة التـي تجبره على فعل شيء أو قولـه أو التفكير فيه مع أنـه يناقض هذا القانون. لا يسمح العُصابي لنفسه بأي انحراف في الحياة.

فـي كل حال، ومهما كانت شـدة العُصاب، فإنه يمكننا التأكيـد أن العُصابي لا يتصرَّف أبـداً كمجنون أو منحـرف. إذا استطاع القهر إزالة الدافع الأساسي فـإن الأمر لا يتعلق إلَّا

بتنفيس بسيط ومنطقي للروح. لكن الأمر ليس كذلك أبداً، القهر أو الضغط لا يزيل الغريزة الأساسيـــة لكنه ينحصر (مثلاً) في تكرار هوسي لبعض الأفعال، دون التخفيف، مع ذلك، من العدوانية.

المريضـــ يعي بصورة عامة مرضه لكن الآخرين هم من يقلل من أهميته ويصنفونه تحت تعبيـــر يُعطى، خطأً، أهمية قليلة: اكتئاب عصبي. العُصاب الهوسي القهري أشد ألماً؛ إن مَنْ يعانـــي من هذا المرض يجد نفسه ضمن موقف قريب من موقف الطفل أو الإنسان البدائي، ممزَّقاً بين الحب والحقد في أعماله كلها، وكذلك في أفكاره. ليس هناك أي رغبة في الحب أو أي حركة تجاهه خالية من العدوانية. من المؤكَّد أن العُصابي الممزَّق بين هذين الشعورين المتناقضين ليس واثقاً من مودته ولا من نفوره اللذين يختلطان على الرغم من تناقضهما.

عـــدد كبير من الأشخاص المصابين بالعُصاب الهوسي القهري لا يجرؤون على الاعتراف بمعاناتهـــم. إنهم وحدهم في مواجهة قهرهم وعبثية فكرة «يجب عليّ» و«لا يجب عليّ». إنهم يحاولـــون التخفي والابتعاد عن نظر الآخرين، لكن هناك دائماً عيناً يقظة تراهم وتفضحهم. إنها غالباً عادات تخونهم.

شخصية العُصابي

ليســـ من السهل دائمـــاً التعرُّف إلى هذه الكائنات المعذَّبـــة المفعمة بالحماس والنشاط علـــى الرغم من وجود شيء ما في طريقة تصرفهـــا يكشفها. إنها قلقة غير واثقة من نفسها وتبدو جامدة وحذرة جداً. يمكنها أن تنتقل من حالة الخجل إلى حالة من العدوانية المفرطة، مدفوعة بقوة هي نفسها لا تستطيع فهمها، وتندم عليها دائماً تقريباً.

الشـــك يسبب لها القلق في خياراتها كلها. لا تشعر بثقـــة كبيرة في نفسها لأنها لا تعرف كيف تتصرَّف ولا ماذا تستطيع أو يجب فعله. يبدو على وجه عدد كبير من العُصابيين التوتر والقلق، وتكون الشفتان مزمومتان. إنهم منهكون كما لو أن خطراً مجهولاً يلاحقهم.

تكـــون ردات أفعالهم سيئـــة أمام أي مشكلة لأن أذهانهم تضخمهـــا وتشوهها. إن توترهم الدائـــم يمنعهم من عيش اللحظات الجميلة من الوجـــود، ويجعلها مضطربة حتى في أجواء الصفاء والسكينة أو المتعة.

العُصابيـــون يتمركزون حول ذواتهم، ويفكرون بأنفسهم قبـــل أي شيء (وعليه فإن أفضل أشـــكال الخروج من متاهـــة الأفكار المقلقة عـــن الوجود هو تحديداً الاهتمـــام بالآخرين).

إنهم واعــون جداً تجاه أقل حركة يقومون بها، ويشعرون دائماً بأنهم في مركز الاهتمام العام. يجب ألَّا يخدعنا خجلهم.

لا شيء يفاقم وضعهم أكثر من السخرية. من غير المفيد جعلهم يشعرون بأنهم مسؤولون عــن وضعهم، لأن عيوبهم لا تعتمد عليهم لكنها نابعة مــن مرض حقيقي في الحياة النفسية الذي هو العُصاب تحديداً.

يفضِّــل العُصابي غالباً العزلة، ويُظهر أحياناً عدوانيته نحو الآخرين عبر مشاهد عنف يـنــدم عليها بسرعة. إنه يعلم جيداً، وهو يصـــرخ، أنه يصرخ دون سبب ونوعاً من الحماقة، لكنــه غير قــادر بصورة كلّية على تمالك نفسه. تنظر إليــه عائلته على أنه شخص عصبي جــداً لكنها تعلم أن إزعاجه يفاقم الأمــور، وحين يستسلم المقربون فإنهم ينتهون هم أيضاً إلــى المعاناة من العُصاب. يحدث غالبــاً أن أفراد عائلة العُصابــي كلهم يعانون بالتدريج مــن الأعراض نفسها كما لو أن الأمــر يتعلق بوباء نسميه «عُصــاب الجماعة» أو «عُصاباً جماعياً».

العُصابــي هو حالم أيضــاً، ويتصرَّف، في مواجهة الصدمات، بالحلــم أن لا يفعل شيئاً. إنــه يحلم في النجاح والمجد أكثر من الحلم في الانتقام، ويتسلّى بهذه الأفكار غير المفيدة، ويترك الفرص الحقيقية في الحياة تهرب منه. لا أحد يعرف أكثر منه كيف يضيّع وقته.

أنماط العُصاب

أنمــاط العُصاب متعددة؛ لن نذكــر هنا إلَّا عدداً منها. بصورة عامة، تُحدَّد هذه الحالات من العُصاب عبر تطورات نفسية لا واعية، فهي تثير أحياناً اضطراباً حقيقياً في نشاط عضو واحد أو عدة أعضاء.

ليس من السهل دائماً رسم الحدود بين مختلف أنماط العُصاب. يمكن أن تختلط الأعراض وتجعل التشخيص أكثر صعوبة.

الوهن العصبي[٢] Neurasthenie

هــذا هو العُصاب العضوي الأكثر أهمية. يشير هذا التعبير إلى «تعب الأعصاب». يعاني المصابــون بالوهن العصبي من الصــداع النصفي واضطرابات هضميــة معوية، ويقاومون بصعوبــة التعب الجسدي أو العقلي بصورة عامة، ولديهــم صعوبة كبيرة في تركيز انتباههم

علــى موضوع معيّن، مع حساسيتهم الشديدة نحو المثيرات الخارجية. تتميَّز الحياة الجنسية للمصاب بالوهن العصبي بصعوبات خطيرة غالباً.

نذكر، من بين أسباب الوهن العصبي، أولاً التربية الجنسية السيئة. تعود اضطرابات عدد من المصابين بالوهن العصبي إلى حقيقة أن متعهم المنفردة تخلق حالة من الإثارة الجسدية المصطنعــة، لا تعود إلى الفعل في ذاته، لكن إلى الإحساس بالذنب الذي يولده. يختفي عدد من حالات الوهن العصبي إذا نُظِر إلى الاستمناء بوصفه مرحلة طبيعية في التطور الجنسي، ولا سيما خلال المرحلة الحرجة من المراهقة.

عُصاب القلق

تكون الأعراض جسدية ونفسية فــي الوقت نفسه. يكون المريض خائفاً باستمرار من شــيء ما يمكن أن يحصل له، ويعيش فــي انتظار قلق لمصائب يمكن أن تصيبه أو تصيب أحــد الأشخاص العزيزين عليه. تتبــدى الأزمة أحياناً في التعــرُّق أو التلعثم أو الرجفان أو الإحساســ بالبرودة والكوابيس وحتى الإسهـــال. وفي الحالة التي تتميز فيها الأعراض بأشكال أخرى أيضاً من العُصاب، فإن فحصاً نفسياً تحليلياً يكون ضرورياً إذا أردنا تحديد المرض بشكل جيد.

نكتشــف في أصل هذا العُصاب عامة حياة جنسيـــة إشكالية. كم من العُصابيين من هذا النـــوع غير قادرين علــى تحقيق الفعل الجنسي بصورة طبيعية خوفـــاً من الإنجاب أو بسبب الإصرار على إطالة مدّة الفعل؟

نجد، لدى النساء المصابات بهذا النوع من العُصاب، عدداً كبيراً من الزوجات المنهمكات بعملهــن أو بالعائلــة. يكنَّ متعبات في المســاء ويصبحن غير قادرات علــى الشعور بالمتعة فــي أحضان أزواجهن، لأنهنَّ، وبــدلاً من الاستسلام وإطلاق العنـــان لأجسادهن وأرواحهن، يمارسن الفعل الجنسي عامة وهنَّ خائفات من الحمل. وسيكون لهذا الخوف، عاجلاً أم آجلاً، ارتدادات عصبية.

العُصاب أحادي الأعراض

مَنْ لم يشعر قط بألم شديد في الخاصرتين أو في الأسنان مثلاً، قبل أن يشعر بزواله بعد أن يدخل إلى قاعة انتظار الطبيب المختص مباشرة؟ هذا أيضاً عُصاب لكنه بدرجة أخف.

الأكثــر خطورة هي حالة الشخص الذي يعتقد أنــه يشعر بالأعراض كلها لمرض خطير،

ولأن سببه نفسي فإنه لا يمكن علاجه والشفاء منه بوساطة الأدوية. هذه الاضطرابات العصبية تحديداً هي التي تزول بطريقة إعجازية بفضل علاج نفسي. لا يستطيع المريض سريع الانفعال التخلُّص من اضطراباته إلَّا حين تُعالج جذورها عبر علاج يؤثِّر بطريقة ما في الحياة النفسية. يعود أصل هذا العُصاب أحياناً إلى العلاقات بين الطفل وأبويه. لدى بعض الأطباء القدرة على الإيحاء إلى المريض بتأثير السلطة الأبوية، بالإضافة إلى الوسائل التي يقدّمها العلم. يسند الراشد العُصابي إلى معالجه كل أسباب تعافيه، مثل طفل يجرح نفسه في ساقه ويُظهر الجرح لأمه، وهو يبكي، كي تواسيه وتلاطفه (إلى حد أنه ينسى لماذا يبكي ويعود للعب مع أصدقائه وكأنه لم يحدث شيء).

يمكن أن يفسِّر العُصاب أحادي الأعراض أيضاً النجاح الذي حظي به بعض المعالجين. إن قوة الإيحاء المنبعث منهم تكفي للتخلص من الألم، كما لو أن الأمر يتعلق بمعجزة أو بإرادة فوق طبيعية.

الهستيريا Hysterisme

ظاهرة عُصابية تتميَّز بعدم استقرار عاطفي وتعدد الأعراض الجسدية. كانت معروفة سابقاً في العصور القديمة. كان يُنظَر إليها على أنها مرض نسائي حصراً، إلى حد أن هذا الاسم مشتقّ من التعبير هستيرا hystera الذي يعني الرحم uterus. مع الفنتازيا الخاصة بأولئك الذين حاولوا تفسير ظاهرة دون معارف علمية، أكَّد القدماء أن الرحم ينتقل ضمن جسد المرأة ويتوه فيه متسبباً بآلام في المكان الذي يستقر فيه سواء في الرأس أم في المعدة أم في الساقين أو حتى في القدمين.

في الحقيقة، تؤثِّر الأعراض العضوية للهستيريا في الجسد كله عملياً. يمكن أن يعاني الهستيري من سعال شديد أو من التقيؤ أو من فقدان الذاكرة. يمكن أن يشعر بجوع شديد، أو بالعكس، يشعر بالتقزز من الأكل. يمكن أن يُلاحَظ أيضاً شللٌ ذو منشأ هستيري أو تُلاحَظ آلام ظهرية لا تُحتمَل، وتُقلق المريض إلى حد أنه يفضِّل البقاء في السرير خوفاً من أن يظهر مرضه أو يزداد سوءاً.

يعاني بعض الأشخاص من اضطرابات كُلوية أو من صعوبات في التبوّل أو تقيؤ ليس له تفسير. تؤكِّد بعض النساء أنهنَّ حوامل. تترافق بعض أزمات الهستيريا بإثارة مفرطة أو سورة غضب، ويترافق بعضها الآخر باكتئاب وعدم القدرة على الحركة. يمكن أن يحدث، في بعض

الحالات الأكثر خطورة، أن يفقد المريض الوعي خلال الأزمات: إنه يصرخ ويثور دون وعي، لكن حين يعود إليه وعيه لا يتذكَّر أي شيء مما حدث.

بعض الأشخاص يفقدون القدرة على الكلام، أو القدرة على تحريك الساقين، ويفقد آخرون حس الشم أو اللمس. حالات فقدان الذاكرة هي الأكثر شيوعاً نسبياً، ولا سيما المحدودة ببعض مناطــق الوعــي. يمكن أن تظهر بعضــ الاندفاعات الجلدية على البشــرة، والشعور بحكَّة لا تُحتمَل، والانتفاخات وحتى التقرّحات التي يبدو أنها شكل خاص من الهستيريا.

يمكــن أن تؤثِّر الهستيريا في الحب أيضاً. الهستيري ليس طبيعياً بصورة كاملة ويمكن أن ينتقــل بصورة مفاجئة من الضحك إلى البكاء. يصبــح كيانه كله مفرطاً في الحساسية تجاه المؤثِّرات الخارجية. إنه يميل، بصورة عامة، إلى السوداوية، على الرغم من أنه يمكن أن يمر بلحظات فرح جامحة. إنه قابل للتأثُّر إلى حد كبير، ولا تكون له شخصية، ويكون ضعيفاً جداً عاطفياً. يتعلَّق، في يوم من الأيام، بشخص بصورة عمياء، ويكون مستعداً للّحاق به حتى نهاية العالم، ويصبح في اليوم التالي حذراً منه ويحكم عليه بقسوة.

مــن الواضح أنه شخصٌ غير ناضج. تتبــدى طفولته تحديداً عبر اضطراب في المشاعر والعواطــف، بالإضافة إلى عجزه عن القيام بعمل بصــورة مستمرة. هذا النوع من الهستيريا يوجد بين الأشخاص الهستيريين من الرجال والنساء أصحاب المواهب العظيمة، من الفنانين والكتَّاب والراقصين الذين يشعرون تحديداً بأنهم مدفوعون نحو إنجازات كبرى عبر الأوجاع نفسها التي تكدِّر حياتهم.

هذه الأعراض كلها معروفة تحت اسم «الأعراض المتحوِّلة»، لأنها تحل محل الصراعات العقلية التي هي سببها. يعبِّر كل عَرَض من هذه الأعراض عن آلية دفاعية نفسية وتحل محل رغبة مقموعة ومكبوتة من الوعي الأخلاقي للمريض.

يظهــر هذا السلوك الخاص في الدفاع لدى الهستيــري أيضاً في مخاوفه التي يمكن أن تكون متنوعة جداً والتي تُسمى في التحليل النفسي «الفوبيا أو الرهاب». من الممكن أن تكون المعاناة والقلق اللذان تسببهما الفوبيا معروفين من عدد كبير من القرَّاء الذين ربما يشعرون بخوف مفاجئ من البقاء محاصرين ضمن مصعد (رهاب الأماكن المغلقة claustrophobie)، أو مــن عبور منطقة مهجورة (رهاب الخــلاء agoraphobie)، أو من النظر من شرفة عالية (رهاب الأماكن المرتفعة acrophobie)، إلخ.

هـــذا لا يعنـــي أن أي شخص يعاني من نفور من شيء ما ليس لـــه تفسير، يكون هستيرياً بالضرورة. نحن جميعاً نعرف، وبدرجات مختلفة، القلق الذي تثيره هذه الفوبيا التي لا يمكن تجنبهـــا لكن مـــن الواضح أنها حمقاء. يمكـــن لأي شخص سليم نفسيـــاً أن يمر بمرحلة من الصراعات الفكرية ولا يتخلص منها إلّا بالتدريج.

مـــن حسن الحظ أنه يمكن الشفاء من الهستيريا حتى دون اللجوء إلى علاج طبي خاص؛ ويمكن أن يُشفى بفضل تدخل القدر، أو تغيرٍ في الحياة الجنسية، أو إشباع غير متوقع لرغبة (نجاح مهني أو تحسُّن في الوضع المادي). كما يمكن لأي تغيّر غير متوقع في العمل أن يكون علاجاً رائعاً للهستيريا.

يمكـــن الشفاء من الهستيريا أحياناً بسبب ظهور مرض حقيقي تنسي خطورته القلق الذي تثيـــره المتاعب الخيالية أو تخف لدى النساء مثلاً بعد انقطاع الحيض ويتحوَّل إلى سوداوية غير مؤذية.

الوسواس Hypocondre

كـــم من المرات نصـــف الـمُوَسْوَس بأنه شخص يؤكِّد باستمـــرار أنه كائن مريض؟ كم من المـــرات لا نستمع إليه وهـــو يتكلَّم؟ الوسواس، في الحقيقة، تعبيـــر يُستخدم بشكل سيئ في مفهومه الشائع، ويُستخدم أحياناً بخفة مفرطة. في الواقع، يتعلَّق الأمر بمرض نفسي حقيقي يتطلـــب علاجـــاً تحليلياً نفسياً، لكن لنحاول أن نفصل بين الأسطـــورة والواقع، وأن نميّز بين الحقيقـــي والكذب. يعاني الموسوس مـــن آلام جسدية متعددة ناتجة عن تعاسته، وهي تعاسة تظهـــر عبر اضطرابات هضمية، وآلام في الرأس والقلـــق والاكتئاب. لا يريد الموسوس أبداً النهوض صباحـــاً لأن العالم يبدو له دون فائدة. جسده متعب، وضوء الشمس يزعجه. تجري أيامه كحلم لأنه لا يرغب في رؤية شيء أو العيش. إنه يعمل ويتكلم دائماً من باب الواجب لكن دون أي حماس، ويكون مقتنعاً بعدم فائدة الكلمة أو الحركة الزائدة.

يفكِّـــر بالانتحـــار أحياناً. إنه يعيش مثل ضوء مطفأ، أو مثل ميـــت حي. إنه فاقد الإرادة، وحيـــن يمتلكها فإنه يجلس على كنبـــة أو يذهب إلى النوم، ويستعيد أفكاراً تافهة يكررها هي نفسها ويشرد فيها.

إنـــه مقتنع بأنـــه مريض، ولا يعتقد لحظـــة أن مرضه خيالي. في الواقـــع، الاضطرابات وحدها تشغل باله. يضاف إلى ذلك أنه مقتنع، دون التخلي عن فكرة الذهاب إلى طبيب، أن

أحــداً لا يستطيــع علاجه. إنه يشعر بأنه خاضع لقدره، ويتصرَّف، وهو ينتظر الموت، كما لو أن حياته عديمة الفائدة. لديه قناعة مطلقة بأنه مريض.

كيف نتصرّف مع الأشخاص العُصابيين

الأشخاص العُصابيون ليسوا «سيئين» بصورة عامة، لكن حالتهم العقلية تجعلهم مزعجين. إن سرعة غضبهم وسوء مزاجهم يجعلان منهم أشخاصاً غير مرحب بهم في المجتمع. وينتهي القسم الأكبر من المقربين منهم وأصدقائهم إلى الابتعاد عنهم، لأنهم لم يعودوا قادرين على تحمُّل طبعهم السيئ.

وعليه فإن العُصابي يعاني من نقص في الفهم والتعاطف؛ إنه مثل طفل مدلَّل يبحث عن الحــب الأمومي. إنه متقلِّب الأطوار وغريب، ويعتقد دائماً أن الآخرين سيسامحونه، لكنهم لا يفعلــون ذلك دائماً. توجَّه إليه الانتقادات غالباً، ويُترك لذاته ودوافعه الهوسية. إن مَنْ يعيش بالقرب من شخصــ عُصابي يميل إلى عد نفسه ضحيّة ويتمرَّد بطريقة مفاجئة ضد حالات الغضب المفرطة وغير المسوَّغة والعرضية لشريكه البائس. ينتهي أكثر هؤلاء إلى الإحساس بالتعــب، ولاسيّما ضمن إطــار العلاقات الزوجية. قلة من الأزواج مستعدون لقبول العيش مع امرأة عُصابية والعكس صحيح، ولهذا فإن الزواج ينتهي بالانفصال الحتمي.

إذا سمحتَ لك قراءة هذا الكتاب بالتعرُّف إلى أعراض تحدثنا عنها حتى الآن، وبالتفكير فــي أسبابها نتيجة ذلك، فإنــك ستكون قادراً على التسامح مــع العُصابي الذي سنميزه من الجلف.

ومن العدل أن تكون الأمور بهذا الشكل، لأن الأشخاص المريضين بخطورة يثيرون الأسى والتعاطــف، فلماذا يجب ألَّا يثير المرض النفسي الــذي يخلق مشكلات خطيرة إلَّا الإهمال والسخرية وحتى الغضب؟!

وكما أشرنا سابقاً، فإن الأشخاص العُصابيين ليس لديهم ثقة كبيرة في أنفسهم، ويشعرون بالحيــرة أمام الموقف غير المتفهِّــم كثيراً لعائلاتهم وأصدقائهم. يضــاف إلى ذلك أنه إذا وجد العُصابي شخصاً قادراً على فهمه ومنحه الثقة ثانية ومبادلته الحب والتقليل من أهمية ثورات غضبه، فإنه سيكسبه عاطفياً، ثم سيصيبه بالعُصاب بدوره. يقول العُصابي إلى الشخص العزيــز عليه الــذي يسارع إلى إرضائه: «إذا لم تفعل هذا فإننــي سأفعل ذاك». «سأنتحر إذا لــم تتصرَّف كما أريد» ويسارع الآخــر المذعور إلى إرضاء نــزوات العُصابي، ويصبح، على

المدى البعيد غالباً، عُصابياً، ويدخل بالتدريج ضمن هذه المتاهة من الانفعالات والحساسية المفرطة، بدلاً من مساعدة المريض على التغلُّب على اضطراباته النفسية.

كيف نتعامل مع العُصابي؟ يجب التعامل، قبل كل شيء، بحزم. يجب عدم الظهور بمظهر غير المتسامح، لكن يجب أيضاً عدم الخضوع لنزواته وغرابة أطواره.

يجب عدم احتقار العُصابي أو السخرية منه، لكن يجب ألَّا يكون شكَّاءً كذلك. من المؤكَّد أنه يحتاج إلى الدعم حين يكون فاقد الإرادة، لكن ليس بطريقة عمياء. من غير المفيد قول أكاذيب خادعة؛ يجب، في المقابل،، محاولة دعم وسائله وتحفيز اهتماماته، وخلق اهتمامات أخرى، وتخليصه من أفكاره المسيطرة عبر محاولة إشغاله. ليس هناك أحد يحتاج إلى الدعم بمقـــدار ما يحتاجه العُصابي. يجب عدم رفض تقديم المساعدة إليه، حتى إن فقدنا صبرنا أكثر من مرة، لأنّ هذا في العمق، ليس خطأه (كما أن المريض ليس مسؤولاً عن ارتفاع شديد في الحرارة).

مزايا العُصابي

للعُصاب جانب إيجابي أحياناً، على الرغم من أنه نسبي جداً وغير مرغوب فيه كثيراً. يمتلـــك العُصابي حساسية مفرطة أكثر حدة من حساسية الأشخاص السليمين نفسياً. إنه، بهـــذا الخصوص، يشبه القطـــة. لعدم استقراره العاطفي نتائـــج سعيدة (حتى إن كان عن طريـــق المعاناة) في المجالَيْن الفني والفكـــري «كتَّاب ورسامون مشهورون عُصابيون». من المؤكَّد أنهم غير منهجيين وغير منظمين لكن من هذه الفوضى العقلية تحديداً يولد العمل الفني العبقري.

يتـــذرَّع العُصابي دائماً بمرضه في حالة الفشل مهمـــا كان هذا الفشل على الرغم من أن هذا الأمر غير مفهوم من الآخرين.

يجـــد لنفسه دائماً المسوِّغ. حين يأسف على ما فعله فإنه يبقى واثقاً، على الرغم من كل شيء، أنه يستطيع، ضمن شروط طبيعية، أن يصل إلى أعلى المراتب في مهنته. كما أنه حين يعترف بشعور النقص مقارنة بالآخرين فإنه يراكم، في الواقع، عقدة تفوّق قوية وهي كافية، في كل حال، لإقناعه بأنه عبقري غير مقدَّر.

الشفقة على الذات

ليس لدى العُصابيين ميل شديد إلى الشفقة على مصيرهم ونسيان تعاطف الآخرين. لن يكون في هذا أي ضرر إذا لم يكن لهذه الشفقة على الذات نتائج أخرى أو كانت مصنَّفة بوصفها أعراضاً للعُصاب. الأمر ليس كذلك لأن الشفقة الذاتية تؤدي إلى الرفض الكامل لأي علاج أو جلسات تحليلية نفسية. لنأخذ حالة أولاب التي هي امرأة بعمر الخامسة والعشرين عاماً وتعاني من عقدة نقص خطيرة تعود إلى مظهرها الجسدي غير المحبَّب كثيراً وإلى بدانتها. كانت تبحث عن لطف الآخرين، لكنها تشتكي من حظها العاثر، مما زاد من خطورة وضعها فأصبحت تأكل بشراهة، وتعيش حياة بليدة وتفكِّر في الانتحار.

إننا نرى أن هذا النوع من الشفقة على الذات كان يمكن أن يقودها إلى التخلي عن الحياة. كانت تشعر بأن الآخرين لا يفهمونها كثيراً، وهي لم تكن تشعر تجاه نفسها إلَّا بشفقة عميقة. أولاً لم تأخذ القرار الذي يفرض نفسه وهو أن تتَّبع حمية غذائية. أحد أصدقاء أخيها هو الذي جعلها تفكِّر في ذلك حين قال لها بوضوح الحقيقة وبطريقة صادمة تقريباً. بدأت أولاً التقليل من الأكل وحساب الحريرات وممارسة الرياضة، وفي وقت قليل فقدت عدداً من الكيلوات من وزنها. هذه النتيجة الأولى شجعتها على الاستمرار، وبعد وقت قصير أصبحت شخصاً مختلفاً بصورة كاملة: أصبحت رشيقة وجميلة، كما أنها أصبحت أكثر هدوءاً ولطفاً. تحسنت حياتها النفسية أيضاً. إن المعرفة الجيدة بالحالة الجسدية وضعتها على الطريق الجيد كي تكون أفضل على المستوى العقلي. أظهرت النتائج التي حصلت عليها بفضل جهودها أنه لا يوجد شيء مستحيل في الحياة، وأن الإرادة هي غالباً الحليف الوحيد لتحقيق رغباتها.

إن العُصابي الذي يصر على المعاناة ويتهم القدر بالمسؤولية عن حالته لا يستطيع أن يثير لدى الآخرين إلَّا الشفقة. الحد الأدنى من الإرادة مطلوب ولاسيّما حين نحاول أن نعالج أنفسنا بأنفسنا. يمكن للإرادة أن تساعدنا على عدم تجاهل حقائق الحياة، وعدم الإقرار بالهزيمة مسبقاً.

الاستسلام ليس فضيلة، لكنه عدوٌّ مرعب يقضي على أي إمكانية لدى الإنسان ويحرمه من أي عدوانية.

المقاومات Les resistances

على كل من يخضع لتحليل أن يعرف مشكلة المقاومات. يجب عدم الاعتقاد بأن المراقبة الذاتية ستكون سهلة وتلقائية دون وجود محلِّل نفسي: بالعكس، لأنه في الواقع وبصورة أساسية يجب أن نخاف من أنفسنا.

حاول أن تفكِّر لحظة بأفعالك السيئة تجاه الآخرين: ستشعر مباشرة في دخيلتك بوجود دافع لطرد هذه الذكرى السيئة التي كنت تعتقد أنك نسيتها وأنه من الصعب التفكير ثانية بهذه الحادثة دون أن تشعر بالإحباط فكرياً. شيء ما يوقف بحثك.

ما هي المقاومات التي تظهر عادة بين المريض وطبيبه النفسي؟

سنتطرَّق إلى أربع منها:

١ - **المقاومة التقنية**: إنها المقاومة التي تظهر لدى المريض حين يدعوه الطبيب النفسي إلى قول كل ما يخطر بباله دون تفكير، وضمن ترتيب ظهور الصور. يعرف المريض جيداً مسبقاً أنه لا توجد أفكار دون دلالة وأن كل شيء يمكن أن يفيد في العثور على مفتاح الصراع اللاواعي الذي هو سبب العُصاب.

يجب أن يقبل المريض القاعدة قبل أي شيء، لكن من النادر أن تُحترم الوعود في هذه الحالة.

يعرف المريض جيداً أن نجاح العلاج يعتمد، بصورة أساسية، على مصداقيته لكنه يدافع عن نفسه بالطرائق الممكنة كلها، ويبحث عن مخارج ويختار ما يريد قوله. إنه يشعر بالعار من الاعتراف ببعض أفكاره، وتبدو له بعض الأفكار الأخرى حمقاء؛ وعليه فإن هذا النوع من الحياء تحديداً هو الذي يعيق مهمة المحلل النفسي. حاول إذن أن تدوِّن بحرية كاملة، في دفتر، الأفكار والذكريات والأحاسيس التي تشعر بها في دخيلتك دون أن تهتم بمنطقيتها أو تسلسلها. من غير المفيد التفكير بالطريق الطويل الذي كان عليك قطعه قبل الوصول إلى النقطة الجوهرية التي تجعلك تعاني. «يقول فرويد ببساطة: قول كل شيء يعني في الواقع قول كل شيء».

٢ - **المقاومة العقلية**: إنها المستوى الثاني من المعارضة المتصاعدة التي يُظهرها العُصابي، وهي محاولة جديدة لإخفاء الجذور العميقة للمشكلة.

حيـــن يُتَغلَّب على المقاومة التقنية يظهـــر سلوك جديد يؤخِّر من جديد التحليل. يكتشف المريض فجـــأة نوعاً من الشغف بالتحليل النفسي، وهو نوع من الفضول للتعرُّف إلى حالات ليســـ لها أي علاقة بحالتـــه، وهـي حاجة جامحة إلى قراءة أعمال عـــن الموضوع؛ إنه يسأل المحلِّـــل كي يعرف المزيد عن الموضوع على الرغم مـــن أن ذلك هو مجرد نوع من التسلية. مـــن المؤكَّد أن الأمـــر يتعلّق باهتمام كاذب ومنافق يسمح باستبعـــاد كل ما له علاقة مباشرة باضطراباته الخاصة. إن مَنْ يخضع لعلاج تحليلي نفسي يعرف جيداً هذه المرحلة التي يكون فيها مستعداً لتحليل كل شيء ما عدا ذاته وماضيه.

٣ - **الشك**: حين يخضع الشخص، أخيراً، بإرادته للتحليل فإنه يجيب بمصداقية واضحة عـــن الأسئلة كلهـــا، ويتوقف عن محاولة إخفاء كل ما يخطر بباله بصورة تلقائية، ويتخلى عن إثارته الفكرية، وهو، مع ذلك، لا يتقدم خطوة واحدة.

أعراضه هي نفسها دائماً، القلق لا يختفي على الرغم من مرور أسابيع وأشهر على العلاج، وتبقى حالة المريض على وضعها.

يتعلَّق الأمر، في الواقع، بمستوى ثالث من المقاومة، وهو مستوى الشك، حين لا يستطيع أي شـــيء أو شخص إقناع العُصابي أنه يمكن أن يشفـــى؛ إنه يكون متشكِّكاً جداً، ويعترف أن هذا كله مفيد كثيراً عقلياً، لكنه يؤكِّد أن مرضه عضال. إنه يعتقد أن التحليل النفسي تمرين عقلي مثير لكن ليس أكثر من ذلك.

٤ - **التحويـل**: يتعلَّـــق الأمر هنا بإسقاط أو بتحميل موضـــوع على موضوع آخر. البحث يستمر على الرغم من الشكوك. هذا يعني أن المستوى الثالث من المقاومة لم يعد قوياً، وأن التـــردد يتحول إلى فضول لرؤية «ما الذي يمكن أن يحدث». في كل حال، تنشأ بين المريض والطبيـــب النفســـي، في لحظة معينة، علاقـــة خاصة (بالتأكيد هي علاقـــة غير ممكنة في حالـــة التحليل النفسي الذاتي): يرى المريض فـــي شخص المحلِّل النفسي أباه وأمه وزوجته وشخصاً عزيزاً. هنا تصبح المعركة مثيرة لأن المحلل النفسي لا يستطيع أن يجيب مثل الأب أو الشخص العزيز.

الحليـــف الوحيد لمن يحلل نفسه ذاتياً هو دفتـــره الذي يحل، بشكل من الأشكال، محل المحلـــل النفسي. يجب عدم محو شيء كنا قـــد كتبناه والاستسلام فجأة للندم، ويجب عدم

قراءة هــذا الشيء ثانية. ليس من الضروري التفكير والإصــرار على تتبع خيط موجِّه في أفكاره. سيظهــر المنطق بعد القراءة الدقيقة، بعد بعضــ الوقت. يجب تجنب الاستسلام للتسليــة؛ يضاف إلى ذلك أن التحليــل النفسي الذاتي يتطلَّب مثابرة وتركيزاً؛ يجب الكتابة بجــو هادئ. من غير المفيد متابعة هذه الدراسة للــذات في لحظات الفراغ خلال النهار؛ ستكــون هذه مهمة عبثية. من المحتمل أن نظهر فــي البداية نوعاً من المقاومة تجاه هذا الشــرط الضــروري من أجل مراقبــة شفَّافة؛ لكن من السهل التخلصــ من ذلك بقليل من الإرادة.

مسؤولية العائلة

لماذا أنا على ما أنا عليه؟ هل طرحت هذا السؤال على نفسك سابقاً؟ غالباً نعم؛ ربما تسنــد إلى نفسك الكفــاءة، وتسند أخطاءك إلى تأثير عائلتك، وإلــى التربية السيئة التي تلقيتهــا، أو إلى البيئة التي يجب عليــك أن تعيش فيها. من الأفضل أن تكون حذراً وتفكِّر بصــورة جيدة قبل أن تطلــق مثل هذه الاتهامات. يوجد، بالتأكيــد، جزء من الحقيقة في هــذه الاتهامات، لكن لا يجب أن تســوِّغ نفسك بهذا الشكل وتستمر في مراكمة التعقيدات والصراعات العاطفية.

ليســ من خلال إلقاء الخطأ على الآخرين تستطيــع التغلُّب على مشكلاتك، وإذا كان من المؤكَّد أن التربية العائلية التي تلقيتها خلال الطفولة والمراهقة مهمة جداً في التطور النفسي للفــرد، فإنــه صحيح أيضاً أن المسوِّغات لا تفيد إلَّا في إعــادة تأكيد الكسل والسلبية، وهي صفــات سلبية مضرّة جداً بالنسبة إلى شخص لديه استعداد للعُصاب. العُصاب ليس وراثياً، لكنــه معدٍ. لهذا فإننا نلاحظ، داخل بعض العائــلات، ظاهرة عُصاب الجماعة أو «العُصاب الجماعــيّ» الذي تحدثنا عنه سابقاً. يمكن أن يحدث وتنتحر امرأة مثلما فعلت والدتها، لكن لا يمكــن الحديث عن عيــب وراثي. في المقابل، من الواضــح أن الاثنتين تصرفتا بالطريقة نفسها في مواجهة النوع نفسه من الضغوط النفسية.

كيف يحدث أن يكون أفراد عائلة واحدة كلهم عُصابيين؟ لماذا ينتهي أفراد العائلة نفسها التــي تعيش مع شخص عُصابــي إلى محاكاة أعراضه العُصابيــة؟ إذا كانت امرأة تعاني من عُصــاب هوسي قهري فإنه من المحتمل جــداً أن يتأثَّر زوجها، بعد بعض الوقت، بها وينتهي إلى إظهار الأعراض نفسها، وهذا يُظهر جيداً أن العامل الوراثي لا علاقة له.

لا نلـح أبـداً بما يكفي على الشباب (مـن الرجال والنساء) الذيـن يعانون من أعراض عُصابيـة، كي يعالجوا أنفسهـم قبل الزواج وليس بعده. الزواج ليـس، كما يعتقد بعضهم، عيادة للعلاج. نادراً ما يكون الزواج علاجاً حتى إن بدا بعض التحسُّن في المراحل الأولى. الأعراضـ ستظهر من جديد، عاجـلاً أم آجلاً، وستكون أكثر إقلاقـاً من أي وقت مضى، وسيجـد الشريـك نفسه في مواجهة شخصـ متقلِّب، وغير مستقر عاطفيـاً، وغير ناضج وطفولي وقادر خاصة على نقل اضطراباته إليه، حتى إن كان هذا الرجل الفقير (أو المرأة الفقيرة) ذا طبيعة هادئة.

الأمـر نفسه بالنسبة إلى الشبـاب العُصابيين الذين يرتكبون، حيـن الزواج، خطأً قاتلاً بتحمُّـل شقاء شريكهم. إنهم غالباً ضحايا أمهـات مسيطرات ومتطلبات، ولا يستطيعون أبداً تأميـن حيـاة زوجية منسجمة لزوجاتهم وينتهـون إلى تعريض نسائهـم للإصابة بالعُصاب. إذن، يجـب، البدء بالعلاج من باب احترام الذات واحتـرام الشخص العزيز والأطفال الذين سيولدون. وفـي الحالة المعاكسة فإننا نسهم في الإكثار من الأفراد الهستيريين والعُصابيين والمجرميـن والمهمَّشين الذين هم في الأصل كثر بسبب غياب الإحساس بالمسؤولية. ينتشر العُصاب، مرض العصر، مثل بقعة زيت، وباء لا يمكن إيقافه.

البيئة

البيئـة تؤثِّر في تطور العُصـاب بشكل أكثر وضوحاً من العامـل الوراثي. نقصد بالبيئة، بالإضافـة إلى العائلة، مـكان العمل والمدرسة والوسط الدينـي والصداقات والبيت والحي والمدينـة والطقس، إلـخ. كل ما يحيط بنا يشكِّل مجموع المؤثِّـرات الخارجية التي تتلقاها نفسيتنا والتي تسهم بتشكيل ما نسميه «الشخصية».

الـولادة ليست العامل الوحيد الـذي يحدِّد الطريقة التي يصبح فيها الكائن فرداً. الحياة والظـروف تجعلنا نولد آلاف المرات، من خلال تغيير طبعنـا باستمرار، وشخصيتنا. مَنْ لم يتسـاءل سابقاً: أين وكيف عشت الحياة حتى الآن؟ إلى أي حد أنا نتاج الآخرين؟ إلى أي حد أنا ذاتي وانعكاس لإرادتي؟

خُـذْ دفترك وصف بيئتك. اكتب بعض الجمل مثـل المدرسة: «والداي» (من هما وما هو أصلهمـا وموقفهمـا وعاداتهما الغريبة وأحكامهمـا المسبقة وقدراتهمـا وعثراتهما، إلخ). «أخوانـي وأخواتي»، «مدينتي»، «بيتي»، «دراساتي»، «أصدقائي»، إلخ. يتعلق الأمر بنقد للبيئة

بتقسيمهــا إلى عناصرها الأساسية. هذا يساعد على تحديـــد تفكير الشخص، وفهم أفضل لبعض ردات فعله. إن كمية الأشياء التي نكتشفها بذلك لا يمكن تصورها؛ أشياء كنَّا نجهلها أو كنَّا نعرفها من مدّة طويلة لكننا نسيناها. من الجيد، من وقت لآخر، إنعاش الذاكرة بتخليصها مــن الأحكام المسبقة التـــي ليست لنا لكنها فُرِضت علينا مــن الآخرين بفضل السلطة التي مارسوها علينا.

موضوعيـــة ومصداقية. نحن نخضع لتربية معينة، منذ الصغر، كي نعيش ضمن المجتمع لكن هذه التربية هي ذريعة تسمح بفرض أفكار الآخرين علينا، وتقاليد هي، في نهاية الأمر، تدابيــر احتياطية تجاوزها الزمن. ما الذي يبقى من ذواتنا؟ ما الذي أعطيناه من ذواتنا إلى الآخريــن؟ تختلط التعبيرات، ولا يوجــد أي شخص أبداً هو ذاته بصورة حقيقية. ألم يحدث معك سابقاً وكرَّرت جملاً، وتعبيرات قالها الآخرون؟ أو عرضت أفكاراً لا تؤيدها لكنك وجدت نفسك مدفوعـــاً إلى تكرارها؟ ليس هناك أحد يقتنع بأن الشخصية هي نتاج قدراتنا بصورة حصرية، لكننا لا نؤيد هذا التصور. يكفي التفكير في عدد الأفراد الذين لا يجرؤ أحد على عدهم حمقى والذين ينجرّون وراء عقيدة سياسية أو يدافعون عن وجهات نظر تُنشر عادة في وسائل الإعلام من أحزابهم أو من أصدقائهم.

لـــم يكن ليوجد هذا العدد الكبير مـــن الديكتاتوريين في العالم منذ العهود القديمة لو لم يكن آلاف الرجال قد جعلوهم قابلين للحياة. يمثِّل كل ديكتاتور (أو الحزب) دور الأب بالنسبة إلـــى كل فرد، الأب الذي يربي مع أحكامه المسبقـــة وتجاربه (التي لا تنطبق بالضرورة على الأطفال)، أي إنّه أب معه حق دائماً.

إن اندمـــاج العُصابي ضمن مجموعـــة هي أفضل مخرج يسمح له بالهروب من مسؤولياته والالتزام بالعلاج. العُصابي لا يكون أبداً حراً، إنه يحتاج إلى الآخرين ولاسيّما في إخباره ما الذي عليه فعله أو التفكير فيه. هو لا يستطيع التغلب على قلقه؛ بل بالعكس وبفضل ظاهرة العدوى التي تحدثنا عنها سابقاً فإن التوتر العُصابي يتصاعد لدى الجماعة.

علينا ألَّا ننسى القول أيضاً إنه من الشائع في أيامنا تجريم الوالدين: إنهما كبش المحرقة. إذا كان العُصابي واعياً لمرضه، فإنه يكوِّن مباشرة تصوراً عن التحليل النفسي كي يطبقه على حالته، وهو يقول: «إنه خطأ والدي وأمي؛ لا يمكنني فعل شيء كي أحل سلسلة من المشكلات التـــي فُرِضت عليّ». لا أحد يشكِّك بأهمية التربية التـــي يفرضها الأبوان على الأطفال. لكن

مـــا الذي يفيد في الإصرار على هذه النقطة؟ يجب ألَّا نسقط في الخطأ المشترك للعُصابي الذي يتصرَّف بشكل سيئ في مواجهة وضع صعب.

نحـــن نعرف جميعاً إلى أي حد تؤثِّر الصـــورة الأمومية في الرجال وفي حياتهم الجنسية المستقبليـــة، لكن لمـــاذا الاستسلام بصورة نهائية إلى هذه الحالة مـــن الأشياء دون محاولة التخلصـــ منها؟ نحن نعـــرف أن صدمات الطفولة يمكن أن تثيـــر اضطرابات نفسية خطيرة لاحقـــاً، لكن ما الفائدة من قبولهـــا بوصفها قدراً مشؤوماً، ولمـــاذا لا نخضع لعلاج تحليلي معمَّق؟

لا وجـــود لعائلات جيـــدة وعائلات سيئة، لكن يوجد العائلة التـــي على كل واحد الانتماء إليها، وإذا كانت هذه هي الحالة، فإنه يجب الكشف عن المراحل الحرجة للطفولة والمراهقة مـــن أجل القدرة على مواجهـــة الصدمات القديمة بشجاعة، مع الاعتـــراف بالمسؤولية عن الأخطـــاء التـــي نرتكبها. إذا قام شاب بعملية قتل أو سرقـــة فإنه يكون من خطأ... الوالدين؛ كـــم من المرات سمعنا ذلك في عصـــر جعله التحليل النفسي وعلم الاجتماع حساساً بطريقة مفرطة؟ يُقال إنـــه خطأ الوالدين اللذين لم يعرفا تربية الطفل. طفلهما بريء. الوالدان هما المذنبـــان والمتهمان والمجرمان اللذان تجب إدانتهما. علينا عدم المبالغة. كثير بيننا، وربما كلنـــا، تلقّى تربية صادمة ومتشددة جداً. هكـــذا كان قانون العصر ولا يمكن تجريم الوالدين بصـــورة مطلقـــة، لأنهما نتاج مجتمع مختلف عن مجتمعنا؛ لكـــن لحسن الحظ أننا لم نصبح جميعاً مجرمين وعُصابيين وهستيريين ومجانيـــن! لدينا جميعاً الإمكانية لمقاومة الظروف غير المناسبة والتلاؤم، شيئاً فشيئاً، دون أن ينهار توازننا النفسي.

لنذكر أمثلة لحالات واقعية نعرفها شخصياً.

الحالـة الأولـى: إيستـــر ت. عمرها ثلاثة وعشـــرون عاماً، زواج غيـــر ناجح، ويعود هذا الإخفـــاق الزوجي، من وجهة نظرها، إلى والديها اللذين لم يحبَّاها قط. وافقت على الزواج، في الواقع، من أجل الابتعاد عن منزل والديها الذي تشعر فيه غالباً بأنها غير مفهومة. الأب والأم متهمان إذن. لو كانا قد عرفا كيف يقدمان لابنتهما في طفولتها ومراهقتها ما تستحقه لما كانت شعرت بالرغبة في ترك عائلتها بسرعة والزواج في سن مبكِّرة. وافقت إيستر على أول رجـــل طلب يدها. من الواضـــح أن حجة إيستر لا تفيد كثيراً، أو في كل حالة لا تفيد في شـــيء كبير إذا اكتفت بهذا التفسير مـــن أجل القطيعة بصورة نهائية مع زواجها. من اللحظة

التـــي تكون فيها مقتنعة بأن مـــا حصل ليس خطأها وإنما خطأ والديهـــا، فإنها تفضِّل ترك الأمور على ما هي عليه، من دون فعل أي شيء غير إلقاء اللوم على ماضيها من دون محاولة البحث عن طريقة أخرى للعيش غير التحسُّر باستمرار على قدرها من دون إظهار أي اهتمام بالعالم الخارجي، وهذا ولَّد عُصاباً خطيراً وعدم رضاً بصورة عامة.

هكـــذا فإن موقف اللامسؤولية تجاه القـــرارات الخاصة، الذي يترافق بموقف اتهام أحد المقربيـــن (في هـــذه الحالة الوالدين) لا يفيـــد إلّا في زيادة المشكلـــة. إذا كانت إيستر قد أخطـــأت بسبب والديها اللذين لم يعرفا تفهمها، وأبعداهـــا دون قصد عن المنزل من خلال تربيتهـــا بطريقـــة صارمة وصادمة فإنها هي الآن التي تخطِـــئ ولا يمكنها أن تتهم أحداً غير ذاتهـــا. إن مواجهة مصيبتها كمـــا لو أنها أمر حتمي أو أنها تعتمد على إرادة الآخرين ستؤدي إلى إفساد وجودها كله.

الحالة الثانية: هي حالة شاب بعمر العشرين عاماً هو روبير س، الذي يُعيد إخفاقه المهني (لم يستطع قط الحصول على شهادة البكلوريا وطُرِد أكثر من مرة من عمله بسبب كسلـــه) إلى حالات حرمان عميقـــة عانى منها بسبب أخيه الأجمـــل والأذكى منه، الذي خنق شخصيته. كانت أمه دائماً تفضِّل أخاه من دون أن تتقصَّد ذلك. كبُر وهو مقتنع أن مصيـــره الإخفاق، ونضج منـــذ الطفولة ولديه هذه القناعة المؤذية التي أثَّرت في حياته البائسة كلها.

«هـــو يكرِّر الآن: ليـــس لدي حظ حقيقةً، لكـــن هذا ليس خطئي». وتحـــت هذه الذريعة العقيمـــة يستمر في فقدان الفرص كلهـــا التي تقدمها له الحياة. من غير المفيد إقناعه بأنه ليـــس أحمقـــاً أو كسولاً أو سيئ القدر كما كان يعتقد. فـــي العمق كان أسهل له الاستمرار في القـــول إنه لا يمتلك حظـــاً في الحياة، بسبب والديه اللذين لـــم يعرفا قط كيف يحبانه. كان يمكنـــه التصرُّف وهو يبحث، في الحب والحنان، عن الطاقة التي تنقصه، لكنه لم يفعل شيئاً ممـــا فاقم من إحساسه بالعجز. لم يتوقف عن تجريم والديه وكان يتلذَّذ، بشكل من الأشكال، بهذه الذريعة الصلبة.

هذا سهل إلى حد ما، أليس كذلك؟ بالنسبة إلينا، نحن نتجنَّب الانخراط في هذا الطريق الخطر، مع الاعتراف بمسؤولية والدينا (ولا سيما الأم) في التكوين النفسي للأطفال.

مــن المفضَّل أخذ أسبــاب عُصابه الخاص في الحسبان، وهنا غايــة التحليل. لكن هذا التحليــل لن ينجح كثيراً إذا لم يكن لدينــا الحماس الذي يساعدنا على التحرُّر من التأثيرات المضرّة التي تعود إلى تاريخ بعيد جداً.

لم يتعلَّم كثير من الشباب التصرُّف بشكل جيد في مواجهة الحوادث الطارئة في الحياة. تقع على الوالدين مسؤولية إعداد أطفالهما للعيش والتغلُّب على العقبات اليومية التي لا يمكن لأي شخص تجنبها. لكن إذا لم يفعلا ذلك، أليس من حق الأطفال وواجبهم، بعد أن يصبحوا راشديــن وخارج العش العائلي، أن يصارعوا من أجل تأكيد شخصيتهم الذاتية؟ إن الاستمرار في إلقاء المسؤولية على الوالدين بكل شيء مضرٌ أيضاً بمقدار ضرر التربية الخاطئة.

الإفراط في الرعاية الأمومية

لنتفحَّصــ الآن حالة هؤلاء الأشخاصــ المضطربين جداً وغير الناضجين على المستوى العاطفــي كي يستطيعوا الانفصال عن والديهم وبصورة خاصة عن أمهم. إنهم لا ينتمون إلى فئة إيستر أو روبير نفسها، اللذين يرفعان المسؤولية عن نفسيهما، لكنهم يربطون حياتهم كلها بملكية أحد الوالدين أو كليهما.

إنهــم أفــراد صعبون، «عبيد» الحنان الأبــوي الذي يصل باستمرار إلــى حدود مرضية. الحبل السري لم يُقطع قط، وهذا يخلق لهم مشكلات خطيرة. وهذا يحدث كما لو أن هؤلاء الأشخاص لا يستطيعون أبداً أن يصبحوا راشدين ويبقون ملتصقين بتنانير أمهاتهم.

تؤثِّــر هذه الروابط المرضيــة بصورة سلبية في حياتهم كلها، وبصــورة أكبر في حياتهم الجنسية التي لن تكون أبداً منسجمة وطبيعية. وبعكس إيستر وروبير اللذين يتهمان والديهما بنتائج تربية صارمة جداً، فإن هؤلاء الأشخاص غير الناضجين لا يقبلون أبداً فكرة أن يكون الأب أو الأم على خطأ.

إنهم أفراد طفوليون يمكن التأثير فيهم، خجولون أو مفرطون في العدوانية (مثل الأطفال متقلبي الأطوار)، ويتصرفون، مهما كان الظرف، مثل أطفال مدلَّلين. وفي حين أن المتهمين، بالنسبــة إلى إيستــر وروبير، هم دائماً الوالدان، فإن الخطأ، بالنسبــة إلى العُصابيين الذين عاشــوا إفراطاً في الحماية الأمومية، لا يقع عليهم ولا على والديهم، لكنه يقع على الآخرين لأنهم هــم المسؤولون. احتقار غامض يميّز علاقاتهم مــع الآخرين الذين يتهمونهم بالجهل

والحمـــق ودون قلب والعقوق. الإخفاق، في هذه الحالـــة، ليس جرحاً لحب خالص لكنه يثير مشاعر الحيرة.

إنهـــم يطرحون على أنفسهم الأسئلة الآتية: هل من الممكن أنه لم يُعتَرَف بموهبتي؟ كيف يمكن أن أحداً لم ينتبه إلى ما أنا عليه من الجمال والقوة والذكاء والقيمة؟

كيف يمكن الدفاع عن النفس في مواجهة الأبوين؟

نستنتج مِن كل ما قلناه أن الوالدين هم غالباً عقبة تقف في وجه تطور حياة كل شخص.

وعلينـــا، بهذا الخصوص، الاستفادة من درس الحيوانـــات: الدبة تضرب صغيرها بلطف حيـــن يريد اللحاق بها في الوقت الذي تصبح فيـــه بعمر تريد أن تعيش وحيدة؛ السنونو الأم تدفع صغارها خارج العش كي يستطيعوا تعلّم الطيران بأجنحتهم الذاتية.

في المقابل، لا يتخلى الكائن البشري عن حقوقه التي يمزجها بواجباته. يستمر الوالدان، بذريعـــة أنهما جاءا بالطفل إلى الحياة، برعايته حتى بعـــد المراهقة، في الوقت الذي يكون لديه كل الحق في الانفصال عن العائلة. تعطي نتائج التعلُّق المفرط، كما رأينا، أفراداً يلقون خطـــأ إخفاقهم كله على الأبويـــن، ويبحثون عن تسويغ أنفسهم أمـــام عجزهم الذاتي، وهذا يقودهم نحو إخفاقٍ جديد.

لا نريـــد إدانة الآباء كلهم مسبقاً. فـــي المقابل، نحن ندين، بالتأكيد، أولئك الذين يدّعون أنهـــم والدان وهما، في الحقيقـــة، ليسا أكثر من حارسين لسجن مقنَّع، وديكتاتوريين قادرين، ومتحكمين بحياة أطفالهما حتـــى في الجوانب الأكثر حميمية وسرية. صحيح أنه قلما يكون مـــن السهـــل أن نكون آباءً في أيامنا هذه، لكنه يوجد ميـــل لإسقاط الحرمان الذي تعرض له الأبوان في طفولتهما علـــى أطفالهما. «أنا تربيت هكذا، وأريد أن أربي أطفالي بهذا الشكل، هـــذا ما يقوله الرجل الذي يعتقد أنـــه أب رائع»، دون معرفة المعانـــاة التي عاناها تحديداً بسبـــب هذه التربية التي يصر الآن على تطبيقها بـــدوره. في الواقع، وعلى الرغم من الحب الـــذي يشعر به نحو طفله، فإنه يستخدم سلطته الأبوية كـــي ينتقم من ابنه على كل المظالم التي تعرَّض لها من والده.

هل هذه دائرة مغلقة؟ لسنا متشائمين كثيراً. يجب الحرص على عدم الاختباء وراء تجارب تربيـــة قاسية، والتخلي عن العيشـــ بانسجام مع الذات. حين تُكتشَـــف المشكلة يجب حلها؛ والاعتراف بوجود مثل هذا الصراع هو حل جزئي له.

إذا لم تكن قد فعلت ذلك بعد، حاول النظر إلى أبويك كغريبين بصورة كاملة، ولم ترتبط بهمــا بروابــط العاطفة. كن قاضياً محايداً حتى إن شعــرت بقسوة إلى حد ما تجاههما، ولا تستسلم لإغواء الدفاع عنهما بصورة مسبقة، أي دون النظر إلى أسبابهما وأفضالهما. أجب، مثلاً، عن هذه الأسئلة وعن الأسئلة كلها التي يمكن أن تطرحها على نفسك أيضاً.

- إذا كان لــدي امرأة تشبه والدتي في كل شــيء، فهل سأكون سعيداً أو بالعكس: إذا كان زوجي يشبه والدي في كل شيء، فهل سأكون امرأة سعيدة؟

- هل يحب والداي بعضهما؟

- هل يوجد شخص عصبي جداً في عائلتي؟

- هل حضرت في طفولتي شجاراً حاداً بين والدي؟

- هل أحتفظ بذكرى عن شجار خاص مزعج بقي، لأسباب مختلفة، محفوراً في ذاكرتي؟ ما هو؟

- هــل أعتقد أن والــديَّ أو أحدهما فحسب كانا يفضِّلان أخــي أو أختي عليَّ دائماً، أو بالعكس كنت محط تفضيلهما؟

- هل أعتقد أن ولادتي حسَّنت علاقتهما الزوجية، أو بالعكس أفسدتها؟

- هل أقدِّم أو سأقدم لأطفالي التربية نفسها التي تلقيتها؟

- هل أفضِّل أبي أو أمي؟

- هل أنا غيور من أبي إذا كنت صبيّاً، أو من أمي إذا كنت فتاةً؟

- هل أكره أحياناً أحد والديّ، حتى لوقت قصير، وربما بسبب عقوبة أعدها ظالمة؟

- هل أعتقد أنني ابن جيد أو فتاة جيدة؟

- هل أشعر أنني مضطهد ومقموع في طموحاتي؟

- هل أعتقد أن أمي ليست أنيقة كثيراً؟

- لو كان بإمكاني الاختيار، هل كنت سأختار أبوين مختلفين؟

- هل أفكِّر في لحظات التعاسة بأمي كثيراً، وهل أتمنى أن تكون بقربي لمواساتي؟

- هل تخليت عن حب لأن أحد والديّ عارضه أو الاثنين؟

- هل أوبخ نفسي على فعل شيء بمبادرة مني؟
- هل يحصل، في بعض الظروف، أن أخجل من والديّ أو من أحدهما؟
- هل أتذكَّر أنني تلقيت أكثر من صفعة خلال صغري؟
- هل كنت خاضعاً لأبي أو لأمي؟
- بصدق، هل فكَّرت يوماً أن والدتي كانت امرأة مشاكسة ومزعجة؟
- هل أرفض الحكم على والديّ لأنني أسمع صوتاً داخلياً يمنعني الخطيئة؟

يمكن أن تتعدد الأسئلة إلى ما لا نهاية، ويمكنك أن تطرح سؤالاً آخر سيبدو لك مناسباً. لا توجد أجوبة جيدة وأجوبة سيئة. لا يتعلَّق الأمر باختبار للذاكرة، لكن الأمر يتعلَّق ببساطة بلائحة أسئلة ستفيد حصراً بوصفها أساساً للتأمُّل في علاقاتك داخل العائلة.

ربما كان لديك أبوان عُصابيان وكانت طفولتك متأثِّرة بقوة بهذا العامل. من النادر أن يستطيع طفل أن يتطور بشكل سليم في هذا الجو المتوتر، على الرغم من الجهود التي بذلها الوالدان كي يظهرا بما ليسا هما عليه، أي كي يظهرا شخصين متوازنين. لنذكر حالة زوجين فرضا على نفسيهما ألَّا يتركا طفلهما يشك بخلافهما العميق على المستوى الجسدي والمستوى الفكري. تتصرَّف الزوجة العُصابية بهدوء شديد حين يكون الطفل حاضراً. تتوقف عن الصراخ والغضب وتحاول أن تتصرَّف بلباقة مع زوجها. كانت، في الظاهر، عائلة رائعة. لكن الطفل شعر بالحقيقة وتنبَّأ بها، وعلى الرغم من المظاهر، والإرادة الطيبة للوالدين اللذين قاوما نزواتهما ومشاعرهما، فإن الطفل أصبح عُصابياً بدوره. إذا كان العُصاب، كما أشرنا، ليس وراثياً لكنه يمكن أن يكون معدياً، فإن هذا الخطر المعدي هو الذي يجب تجنبه. العائلة، بهذا الخصوص، لم تعد تشكِّل ضرراً بمقدار الضرر الذي يأتي من المكتب الذي يعمل فيه أشخاص كُثر عُصابيون. يعود عدد من حالات العُصاب إلى الضغط النفسي الذي يفرضه العمل وإلى تأثير زميل مقرَّب عُصابي. **كيف يمكن، نتيجة ذلك، مواجهة تأثير أشخاص عُصابيين؟ بالحس السليم وبفضل بعض النصائح التي من السهل اتباعها.**

١ - راقب أخطاء الآخرين وكذلك أخطاء الأشخاص المرتبط بهم عاطفياً؛ لا تستسلم إلى الضغوط النفسية للطبع العُصابي، هذا لا يعني أن عليك التخلي عن بعض الأشخاص من عائلتك لمصيرهم، لكن عليك أن تحاول معاملتهم بوصفهم مرضى. أنت تتبنى بذلك موقفاً

سيساعــدك، بشكل من الأشكال، في حماية نفسك مــن بعض المخاطر. قدِّم المساعدة إلى الأشخاص القلقين لكن لا تترك نفسك تنجر إلى دائرة عُصابهم.

٢ – لا تحاول أن تقلِّد أي شيء مهما كان، لكن كن أنت ذاتك. إن الإعجاب المفرط بشخص ما، يقود أحياناً، إلى خنق شخصيتنا الخاصة. يستطيع العُصابي، أحياناً، أن يؤثِّر في شخص سليم ومتوازن نفسياً، لأنه يمكن أن يبدو ذكيّاً وحسَّاساً وثاقب الفكر وقادراً على التأثير ورزيناً وحاذقاً وأصيلاً. لكن هذا كله ليس أكثر من وهم مؤقت.

٣ – اختــر في كل يــوم فكرة تجعلك سعيداً وتساعدك في اللحظات الأكثر صعوبة. يجب رؤيــة الحياة مــن الجانب الجيد على الرغم مــن أن هذه النصيحة لا علاقــة لها بالتحليل النفسي، ولكن من المفيد الأخذ بها.

٤ – احرصــ علــى أن تحافظ علــى استقلالك. لا تربط روحك بحــب أو عاطفة. واجه وحــدك خيبــات الأمل والمصائب وحــاول أن تحل مشكلاتك وحــدك. إن الأشخاص الذين لا يبــدو أنهم مؤهلون لمساعدتنا كثيراً في اللحظــات الصعبة هم تحديداً الأشخاص الذين وضعهم القدر في طريقنا.

٥ – إذا كنــت متزوجاً، فلا تخلط أبداً الصــورة الأمومية بصورة زوجتك (أو صورة الأب بصورة زوجك). ومن حسن الحظ أن كل واحد مختلف عن الآخر، والرغبة بأي ثمن في إقامة المقارنة لا تمثِّل فعل عنف فحسب لكنها تقود أيضاً إلى خيبات أمل وسوء فهم.

٦ – ابــقَ دائمــاً ذاتك، مع تجاربك الخاصــة. لماذا تريد أن تضيــف إلى مشكلاتك النفسيــة مشكلات الآخرين؟ نبدأ بإظهار فهمنــا وتعاطفنا نحو صديق يمر بأزمة وننتهي فــي أن نصبح نحن أنفسنا قلقيــن. العُصاب مثل شبكة العنكبوت وعليك ألَّا تصبح أسيراً لها مثل ذبابة.

٧ – قرِّر أن تبعد عنك الجوانب المتعبة من طبعك. لماذا لا تسجِّل ذلك في دفترك؟ وإذا لم تجد فعلاً أي عيب خطير في شخصيتك فحاول أن تستشير شريكك أو زميلك الذي ربما سيفاجئك بالكشف إلى أي حد يمكن أن تكون أحياناً مزعجاً ومتقلِّباً مثل طفل وقح.

٨ – لا تحلــم بالانتصــارات والمجد لكن حافظ على عينيك مفتوحتين وراقب ما حولك. عشْ حياتك بحيوية لأنها، في النهاية، لا تعود إلَّا إليك، وليس لديك حياة أخرى. اعرف كيف تستفيد من اللحظة الحاضرة ولا تكتفي بالأوهام.

٩ – لا تؤكّد أبداً أن الوقت متأخّر كي تبدأ. كل لحظة مفيدة كي تتخلص من كل شيء وتبدأ من الصفر.

١٠ – لا تكن قدرياً. تذكّر أن كل شيء ممكن في هذا العالم، حتى تغيير القدر الذي لا يمكن أن يكون حتمياً كما نعتقد.

١١ – تعلّم الابتسام. سترى كيف أن أكثر الناس سيردون لك ابتسامتك أو نصفها، بصورة آلية، وإذا لم يحدث هذا فلن يكون ذلك خطيراً.

١٢ – لا تستسلم للكآبة وخيبات الأمل، وانظر إلى ذلك على أنه دافع كي تحسّن من وضعك.

الهوامش

(١)- أندريه روبير، كيف تكون محللاً نفسياً لذاتك، نيم، فرنسا، ٢٠١٣م.

(٢)- عُصاب نفساني مصحوب بتهيّج إعيائي يعقُب الإنهاك الجني والأمراض المَعِديّة والجوع والرضاعة والأرق والحزن والتوهُّم. المترجم.

لافتات

علي الدندح



حينَ يُعطِّر صوتُك أجنحتي
أخرجُ للشَّمس فراشاً
يُراودني حلمُ الطَّيران!
لكن...
حين يَدقُّ النَّبض بصدري:
يَرتعشُ الحبُّ الأوّل
من صوتك
كي أكتب...
نَصَّ العِشقِ على الزَّهر المَشغول
بقوسِ الألوان
أَحيا في العَصرِ الماضي
والآتي
والقادم

- العمل الفني: الفنانة ناديا داود.

كي أَرسمَ لَوحةَ روحي
واللَّون الهارب
من...
ريشةِ فَنّان!

فنجانٌ مقلوب

في المَقهى
تَتراءى الدُّنيا
امرأة...
تَشربُ قَهوتها
تَتهدّل فوق مَقاعده
وتنادي
قَرعُ كؤوس دامية
وبقايا أنخاب
زمنٌ يَترجّل
من فوقِ حصان مهزول
تدعوه... يجثو... يتمرّغ...
ما بين مرايا ساقَيها
العاريتين
فتقوم...
تاركةً بعض بقاياها
تضحك سخرية
من هذا الجالس معتزلاً

في أوراقِ
قالوا إنّه شاعر!

صلاةُ استفزاز!

الرِّيح دونك
قطعٌ من الزّجاجِ المُهشّم
في دمي
الرِّيح لعبةُ ريشة
لصقر
يَرسمُ دوائرَ في الهواء
الرِّيح رَبَة موعدٍ
أضاع المغني
دَربَ الصَّلاة
قبل مُفترقِ القصيدة والسّماء
الرِّيح تحت الغَيم
سجادَة الشّرطي
أضاءت قبل صافرةِ الرَّحيل
إشارة الشهداء
الريحُ ملعبُ نقطة
سمراء
الرِّيح نابٌ
يصرخُ في دمي
جاليونس... الشاعر مات الشاعر مات!

❁ ❁ ❁

الشعر...

قصيدتان

عبد الكريم شعبان



على ضفّة الليل

وحين تركتُ النّهار على ضفّة الليل يبكي
سألتُ ثوانيه... ما لأبيك يهرهر أدمعه فتسيل السواقي
أجابت بناتُ النهار الصّغيراتُ
يبكي أبونا النهار لأنَّ العواء تخلّف عن ركْبِه
راكباً سفن الليل
قلت: العواء...
وما للنهار وهذا العواء...؟
يقولون: كانت ذئاب اللّيالي تحبُّ العواء نهاراً
ولكنّ بعض النجوم تَشدّد في رمي قفّازه بوجوه الكلاب التي

- العمل الفني: الفنان فؤاد نعيم.

تأكل الليل من ذيله وتنامُ
وحين تنام الكلاب
تنال الثَّعالبُ فُرصتها بالعواء
وتبدأ وصلتها بالغناء
وفي غفلةٍ من عواء الثعالب
قبل افتراق السَّواد عن الفجر
يأخذ ديك القرى بالصِّياح
وتنهارُ أعمدة الرِّيح
من قالَ: إنّ المدى لا يسامق أعمدة الرِّيح
كلُّ البلاد الَّتي تلدُ الليل
ترفع أعمدةً للرِّياح
وفي غفلةٍ لم تكن تحت حسبان أيلول
ينتهز التين فرصةَ تشميسه في نهارين
محترقَين بنار السِّفَاح
ويطعم ذي سغبٍ حبّتين
وذي قُرحٍ تينتين
ويعلو عمود الصباح
وحين تكون الظهيرة في عزّ أيلولها
يستوي الجالسون مع الراحلين على ناقتين
وناقلتين
بذات جوىً
في السهاد الحزين
ولا تستوي مهجةٌ في الأنين
ولا طعنةٌ في ثخين الجراح
صباح المسرّات يا أصدقائي
صباح الكلام المباح

رمية نرد

ويكون أن نرمي بزهر النرد
أن نستحضر الأرواح في أغنيّةٍ
أو بيت شعرٍ لا يموتْ
ويكون أن تلد الحياة بحلوها وبمرّها
فيما تقشّر في جنون القيظ ضحكةَ عابرٍ
عن ثغر عابرةٍ صموتْ
ويكون أن نرمي بقفازات هذا العمر
في المجرى
ونجري بين أروقة المعابر... والمفاوز... والبيوت
ويجوز أنَّا سوف نعتمر الفواجع
والمرابع
مثل عِمَّة عمّنا
ونزور جرحى الحرب
أو نجترّ خبز الحب
حين يمرّ وقت البدر
أو تبكي حكايات السُّبوت
ويكون أن يتساكت المتصاخبون
أمام تَهدَار الحياة
وكيف يَصطَخب السُّكوت
بيدي أخذت يَدَ الحياة
إلى معابرها الثماني
ونضجتُ مثل القمح فوق النار
لا...
قبل الأوان

وسرقت قُبلة فاسقٍ
من ثغر والهة المعاني
وخسرت في المهوى رهاني
ويكون أن يتوثّب الطفل الذي في الشيب
أو يتولّه القلب الذي في النار
أو خلف الهوادج... والحِسان
يا ثوبها الهفهاف
يا فستانها البُنّيِّ
يا ذاتَ البَراقع... واللّوامع... والأواني
أيام كان الليل لي ليلاً
وكان الصبح لي صبحاً
وكان الفجر يرقص مثل ديك الصبح
ينفش ريش رقبته
ويهزج في كياني
عد يا زمان الوصل
يا أُندلّس الأحباب
يا عمر الصبابة... والصلابة
والهوامل والغواني
عد يا حصاني
واستعرْ يا عنفواني

❁ ❁ ❁

قصائد

طلال الغوار ❁

عذراً

عذراً
للنَّجمة التي خِلْتها يوماً
إيماءةً خضراء
وهَرَعتُ إليها
فاختنقتْ في خطواتي الأقاصي
للشجرةِ التي تفيأت حلمها
ولم أعدْ أراها غابةً للغناء
عذراً للبلاد التي صدحنا لها أناشيدنا
ولم ترتقْ ثوبها
الذي قدَّ من الخاصرة

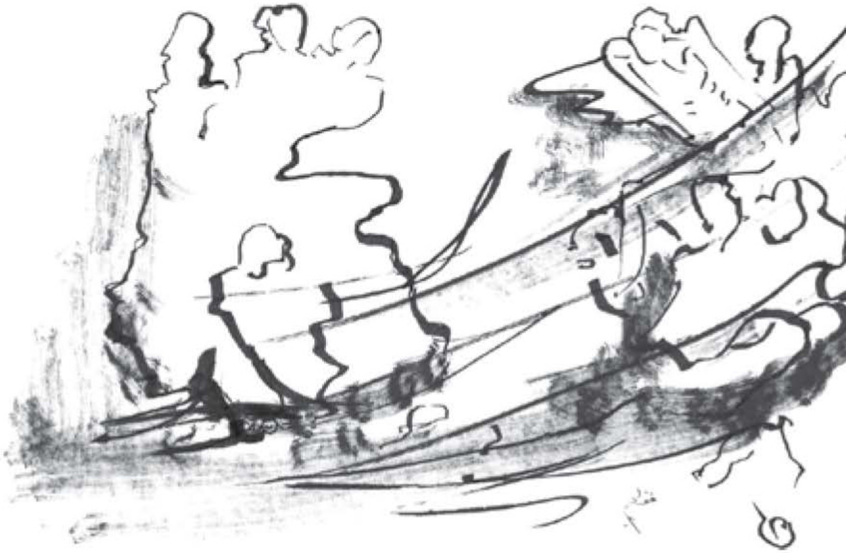
عذراً للقصيدة
التي تسربتْ من بين الأصابع
كلّما تذكرتُ بلادي
عذراً حبيبتي
لأنّي تركتُ نوافذكِ
تدوّنُ أحزان الريح

صباح المرايا

في صباح المرايا
رأيتُ الأرائكَ فارغةً
والأصدقاء

❁ شاعر عراقي.

- العمل الفني: الفنان فؤاد نعيم.



يحزمون مقابرهم
بالمناديل
وأحلامهم في خطواتِ الوداع
ورأيتُ الشجرَ
حانياً بالسؤال
الشوارعَ
تنسّلُ من بين أسمائها
في حياء الخطا
وهي تُغيُر ملامحها للغياب
وأنا
في صباح المرايا
أتجمهرُ في أفقٍ أعزل
أركضُ في كلماتي
أتكسّرُ بين الحروف
وأبحثُ بين الخطا
عن طريق
حينما لا طريقَ أرى
في الطريق
أو صباحَ أرى في الصباح
كلّما أوقفتني يدٌ للغريب
خفقتْ في مرايا دمي
شوكةٌ
وتهجيتُ اسمكِ في أطلس الحبِّ
ب غ د ا د
فأراني
أتأبّطُ بغدادَ في شارع للرشيد
وأمضي
لم أرَ غير نجمٍ قصيّ
يقرأ أحزانه في كتاب السماء
- إنّهُ

جرحنا
الذي
يتلألأ

أنا بقاياكَ

من شقوق الصباح
أراني
أخرج صبياً
يتأملني
ويبحث عن ملامحه في وجهي
ثم يصطف معي
- ما الذي يشبهني فيك
كان ما بيننا
ساحات للحرب
وساحات للحب
وساحات للشعر
وساحات .....
لكن الكلمات كانت تقودنا
إلى مصطبة في صباح أعزل
- ما الذي يجمعني معك؟
- أنا بقاياك
- أنا آخر طرقاتك
- أنا معناك الذي لم يكتمل بعد
فأرى صبياً يخرج من بين أصابعي
ثم يتوارى في دخان الذاكرة
ويتركني
أتكئ وحيداً على رماد السنوات

انتظار أعمى

لا مرايا لها
أو مناديل طاعنة بالشموس
لا سماء لها
أو جناحْ
كل هذي الجراحْ
انتظارٌ ضرير
حينما لم تدعْ
حلمكَ ترتيلةً للرياحْ
حينما
لم تقلْ للغيابِ
كن لنا شجراً
حانياً
في ثيابِ الصباح

❁ ❁ ❁

النوّاس

أريج بوادقجي

يـداي مثقلتان بالحَقائِب، أميل يمنةً ويسرة، ويميلُ معي قلبــي المعلّق كالنوّاس، متدليّاً مُنجذباً نحو الأرض.

كنــتُ أتعثّـرُ به تــارةً، وأدعَسُ عليهِ تــارةً أخرى، لكــن لا مشكلة، فقد اقتربتُ مــن وجهتي، وفورَ وصولي سأرمّم ما أصابَه من آثارِ الدّعس.

❁❁❁

خرجــتُ من بين الزّحــام، لأدخلَ من بوابة القادِمين، وكنتُ كلّما اقتربــت أكثر خفقَ قلبي أكثر، وتوهّج وجهي أكثر فأكثر...

لا أدري أهذا فرحٌ أم خوف أم شوق؟! أم هو أوّل آثار الاغترابِ عن الغربة؟!

وصلتُ قاعةَ الاستقبال، ونظرتُ إلى المنتظرينَ وجهاً وجهاً، إلا أني لم أجد أيّ وجهٍ لي...

نعــم، أنــا بــلا وجه، ولا وجه لي، فوجهــي الذي كان متوهّجاً لــم ينظر إليه أحــد، ولم يعثر عليه أحد...

- العمل الفني: الفنانة ضحى الخطيب.

نظرتُ نظرةً أخيرة، وغارت بعدها عيناي، وغزا الطنينُ أذنايَ ورأسيَ، واختفى أنفي الذي كانَ مقوّساً كمِنقارِ النّسر...

❁❁❁

نعم، غَارَت عيناي، وغزا الطّنينُ أُذنايَ، واختفَى أنفي، إلى أن اختفى وجهي تماماً، وتحوّلت إلى مجرّد يدين مُثقلتين بالحقائب.

استوقفني حارسُ المطار مستأذناً: «عفواً سيدتي! هل تحتاجين إلى مساعدة؟!».

أجبتُه دون اكتراث: «لا شكراً لك».

فأشارَ إلي مرّة أخرى: «إن كنتِ تحتاجين إلى سيّارةٍ للأجرة، فإنّها تقفُ هناك»...



نظرتُ إليه كأنّه السماء وكأني التائه، تبسّمتُ وقلت له: «ممتاز... شكراً».

صعدتُ، وجلستُ في مكانٍ مُغايرٍ لمكان الشّمس، وقلت للسائق: إلى قلبِ المدينةِ لو سمحت... وغفوت بعدها، لأصحوَ وأنا في منتصف الطريق على هديرٍ قويّ يصدُرُ من السيارة، يبدو أنّ عطلاً عارضاً قد حَدَث...

صرختُ في نفسي: يااااه يبدو أني وصلت، إنّه هواء مدينتي...

- لو سمحت افتح الشبّاك!

تنشّقت هواءً نقيّاً قادماً من قلب مدينتي، ظَهرت ملامحُ أنفي من جديد، وانتعشت عينايَ كعشب ربيعيٍّ نديّ، وراحت خصلات شعري تتمايل كالسنابِل...

حينها، بتّ أُفتّش في جيوبي عن هاتف لأتصل به...

سألني السائق: «أيّ خدمة سيدتي؟!».

أجبتهُ بلهفة: «أُريدُ أن أتصل».

تناوَل هاتفاً جوّالاً، ومدّه نحوي قائلاً: «تفضّلي!».

أمسكتُه بكلتا يدي، وكأنّني حصلت على كوبٍ من الماء بعد سنواتٍ من العَطَش، إلّا أنّني وقبلَ أن أشرب، شردتُ، وقلتُ:

بعدَ أمي مَن سأحدّث؟ أيعقلُ أني أصبحتُ يتيمة! لِمَن سأقولُ إنّي وصَلتُ؟

❁❁❁

أغلقتُ عينيّ وسادَ صمتٌ رهيب، أُصِبتُ بذهولٍ قَطَعَهُ هديرُ السيّارة من جديد، نَفضت رأسي كنفضة عصفورٍ مُبلّل...

وقلتُ في نفسي على مضض: «إذن، سأتصل بمُنى!».

مُنى هي أختي الصغرى، تزوّجت وأنجبت وأنا في الغُربة، ياااااه! أنا في غايةِ الشوق لرؤية أطفالها...

أدخلتُ رقمَها المحفوظ عندي عن ظهرِ قلب، وطالَ الرّنين، إلى أن ردّت أخيراً.

- ألو، مرحباً يا منى!

- أهلاً أهلاً... أهلاً يا ورد! لقد وصلتِ! يا أهلاً وسهلاً بكِ، (نوّرتِ) الشام! راح عن ذهني أنّ طائرتك اليوم!

- اشتقتُ إليك أين أنتِ؟

- كم الساعة معك يا ورد؟

- إنّها الثانية ظهراً.

- ياااااااه... أنا أنتظر قدوم أطفالي من المدارس، سأعدّ لهم الغداء، وبعدها سآخذهم إلى درسِ الموسيقا...وبعدَها سنعودُ إلى المنزل، عليهم أن يناموا باكراً.

- نعم...

- تعالي في المساء... فأنا مضغوطة...

- نعم يا مُنى... لا مشكلة... سآتي...

انتهت المكالمة...

❁❁❁

والآن جاء دور أخي «طارق»، سأتّصل به، لا بد أنّه سيُفاجأ! لا أعرف إن كانت أختي منى قد أخبرته أم لا...

طَالَ الرنين...

لا بدّ أنّه في اجتماع، سأرسِلُ لهُ رسالة:

«مرحباً أخي طارق، أنا ورد، وصلت اليومَ إلى الشام، وأنا في طريقي إلى منزِل العائلة، متى سأراك؟ اشتقتُ إليك!».

❁❁❁

دارت العجلات، وأُصبتُ بالدّوار أيضاً، لكن لا بأس، فقد شارفت على الوصول إلى المنزل... نَظرتُ إلى حقائبي المُمتلئة، وسألتُ نفسي كيف سأحمِلُها إلى الطابِق الرابع...

وتذكّرتُ: ليس لي إلّا الاستعانة بخالتي «أم حسّان»، علّها ترسل لي أحد أحفادها الشبّان، لمساعدتي، فجارتنا «أم حسان» لم تنسني يوماً وأنا في الغربة، كانت كلّ صباح تغرقُني برسائل «صباح الخير» و «جمعة مباركة» و«عيد سعيد» مُرفقةً بصورٍ ملأى بالورود وفناجين القهوة التي أُحب.

لكن... لكن ماذا؟ رنينٌ طويلٌ دون جدوى...

❁❁❁

ها قد وصلنا أخيراً، أعطيت الهاتفَ للسائق وأعطاني حقائبي، وبتّ أرفع الحقائب درجةً درجة، وعندَ كلّ درجة، كنتُ أسأل نفسي: «ماذا تحوي هذه الحقائبُ الملأى؟ ولِم أتجشّم هذا العناء وحدي؟

حقائبي وقلبي مُمتلئان، وأنا أحملهما وحدي، يا لحملي الثقيل!

❁❁❁

جـدرانٌ تغزوها العناكـب، وزوايا مُظلمة تهلّل وتنادي من بعيد، رائحــةٌ عتيقة كانت باستقبالي، تحاوطني وتعانقني بحنانٍ مُفرط، حتى تسرّبت إلى كل ما بي، لتتسرّبَ بعدَ مُعانقتي لها دموعي.

إنّها صورةُ والدي، مازالت في الزاوية، يكسوها الغُبار، تبتسم لي وتنظرُ بحزنٍ إلى القادم البعيد... كلّ شـيءٍ كانَ بـارداً ساكناً، حتّى إنّ الكرسـي الهزّاز، بدا وكأنّه توقّفَ تمامـاً عن الاهتزازِ منذ زمن بعيد.

في جانب الكرسيّ الهزّاز، أشارَ إلى كوبٍ مملوءٍ، أقتربُ منه، فأجد قلبه مملوءاً بشاي باردٍ عاتبٍ كالثلج، لا أدري لِم العتب؟ وماذا إن لم يشربه أحد؟!

❁❁❁

نظرتُ إلى حقائبي المُمتلئة من جديد، كادت تنفجر، لا أدري لماذا؟ ربما لشدّة الامتلاء، وربما لشدّة الضحك...

وضعتها وسط الصالة، وقلت لها:

«جاء دورك الآن، أثقلت يداي طوال الطريق، وجعلتني أترنّح يمنة ويسرة كالسكارى أو كالقادمين من معركةٍ خاسرة، دعيني أتذكّر ماذا وضعتُ بك؟».

فتحتها، فبدَت لي في العتمة ألوانٌ غريبة مُضيئة، تلّةٌ من الأشياء الملفوفة بالورق والشرائط...

يااااه... إنّه فستان مُنى، مُزهرٌ بألوان الصيفِ، كما تُحب..

وهذا المعطف لأخي طارق، دافئ وحنون، كقلبه الطيّب...

تلك الألعاب لأولادهم، ريم وتالة ومايا وآدم...

يـاااااه... فـي أسفل الحقيبة شيء مـا يهتزّ! يا إلهي! إنّه جوالي! وها هـي ذه جارتي أم حسّان ترسل لي رسالة «صباح الخير»، كم أنت «ابنةُ حلال» يا جارتي الخالة «أم حسّان»...

سأعطيهـا هذا التـذكار الجميل، وسأقولُ لها مباشرةً ووجهاً لوجه: صبـاح النور يا خالة! شكراً لرسائلك اللطيفة، كم تخفّف عني عناء الغربة وقسوتها!

– يـا أهلاً بورد، يـا أهلاً! أتعجبك رسائلي حقاً؟ هذه مُلصقات جاهزة، أرسلها صباح كل يوم لكلّ الأرقام المخزّنة عندي...سأزوّدك بالمزيدِ منها إن شئتِ، فهي مفيدةٌ للتواصل واختصارِ الوقت...

– يااااه... أرقام... مخزّنة... أنا رقمٌ مُخزّن... هل تحوّلتُ إلى رقمٍ مُخزّن؟

- سأدعوكِ إلى القهوة، بعد أن أنتهي من إعداد الغداء... أهلاً بك...

-حسناً.. تفضّلي هذا التذكار... إلى اللقاء..

- شكراً... إلى اللقاء.

صفقت أم حسان الباب بلطف مودّعةً، وأنا صفقته... مُستغربةً!

❀❀❀

فَرَغَـت الحقيبتـان تماماً مِن الهَدَايا، فتركتهما فـي مَكَانِهما، مَفتوحَتـان مُحدّقتان في الفراغ، يومَها لم أنم، وأنا أمسح الغبار عن كلّ شيء في المنزل...

وكُنـت كلما مسحت الغبار عن صورة قديمة، وضعتها في حقيبةِ السفر، بقيت هكذا، وعلى مدارِ يومين حتى امتلأت الحقائب بالصور والتذكارات والرسائل الورقيّة القديمة...

❀❀❀

وعلـى مـدارِ هذين الصباحين، كُنت أستيقظ باكراً، وكأنّني علـى موعدٍ مع أحد ما، أجلسُ على الكرسـيّ الهزّاز، وأضعُ كوباً مملوءاً بالقهوة، وأهتزّ، ويهتزّ معَ الكرسيّ هاتفي مُعلناً تهافت رسائل الصباح والورد والعصافير...

أفـرح، وأمشّط سنابلي الذهبيـة، وأنعش العشبَ النائمَ في عينيّ، لأذهب في نزهة إلى الحديقة المجـاورة، ألهـو مع الأطفـال، وأشتري غـزلَ البنات، وأتفقّـد النباتات والأعشاب، إلـى أن تقطعَ فرحتي (شحادةٌ) لاصقة، تنهالُ عليّ بالدعوات، فتذكّرني بكلّ شيء...

❀❀❀

أغلقتُ الحقائب، وحاولتُ صرّها رغماً عنها، لامتلائها بالصور والتذكارات والذكريات... كادت الحقائبُ تنفجر... لا أدري لماذا! ربما من شدّة الضّحك أو من شدّة الامتلاء...

لا بأس، سأحملها... عانقتُ هواء المنـزل، وصفقت البابَ، ومشيت... يـدان مثقلتان بالحقائب، وقلبٌ مُثقلٌ أيضاً... أميل يمنةً ويسرة، ويميلُ معي قلبي المعلّق كالنوّاس، متدلّياً مُنجذباً نحو الأرض.

كنـتُ أتعثّـرُ به تـارةً، وأدعَسُ عليه تـارةً أخرى، لكـن لا مشكلة، فقد اقتربتُ مـن وجهتي، وفورَ وصولي سأرمّم ما أصابَه من آثارِ الدّعس...

❀ ❀ ❀

قطرات مالحة

أمال شلهوب

دفعتني خارجاً في منتصف الليل. تلقفتني يدان غريبتان. وجدتُ نفسي بين يديها تغسل ما تبقى من الدماء عن جسدي. تقلبني يميناً، ويساراً. شعرتُ ببرودة أصابعها على الرغم من المياه الدافئة. حاولتُ أن أفتح عينيّ، لكنني خفتُ من ارتجاف أناملها، فبقيت مغمض العينين، وأنا أصرخ كلما ضغطت على صدري.

في حين مقاومتي ظلت تعاند جفنيّ اللذين أرادا أن يبتعدا بعضهما عن بعضٍ.

لم أستسلم إلا حينما طلبتْ تلك المرأة التي هي أمي من القابلة أن نغادر غرفتها. ملأ صراخي المكان، لم تنظر إليّ بل ظلتْ عيناها معلقتين في السقف تنتظر خلاصها من آثاري.

في الغرفة المجاورة ألقتْ بي على السرير، وخرجتْ بسرعة مُقفلَةً الباب خلفها.

يا له من مكان ناء. شعرتُ بغربة، وأنا بمفردي في هذا الفضاء... أسهمٌ باردة تنطلق من حيث لا أدري، فتهتز أوتاري.

يتحرك رأسي يميناً ويساراً. يبحث في الشمال والجنوب عن حلمة. يفتش عنها بين الجهات الأربع حتى بدا كعقرب الساعة الذي توقف فجأة عندما سمعتُ قلقلة المفتاح.

- العمل الفني: الفنان فؤاد نعيم.

عـادتْ القابلة على عجـل. ألقتْ عليّ رداءً، ولفّـتْ به جسدي حتى رأسي، ووجهـي، لم أعد أرى شيئـاً. وضعتنـي في مكان ضيق حيث ارتفعتُ قليلاً عن الأرض، ونحن نجتاز الممر الذي يفصلنا عـن بناء الرعب. بـدأتْ خطواتُها المتسارعة تبتعـد أكثر وأكثر. كدتُ أختنق مـن الغطاء، وضيق المكان، لكن خروجي من تلك الغرفة أعطاني الصبر.

وصلنا إلى المنعطف. كانت سيارة بلون العتمة تنتظرنا. سلّمتني لسيدة تحيطها اللهفة، واستلمتْ من السائق محفظة صغيرة. ثم غادرتْ المكان بسرعة، وتماهتْ مع الظلام.

قبـل أن ننطلـق نزعت السيدة الغطـاء عني، فتنفّسـتُ الصعداء. مرّرتْ يديهـا الناعمتين على وجهي. دفنتني في صدرها الذي يعبق برائحة الطيب.

جعلتني أتناسى جوعي وعطشي. استرخيتُ بين يديها بعد رحلة مرهقة.

سقطـتْ على خاصرتي قطْرةٌ مالحـة بعدما امتصتها قطعة القماش التـي تلفّ جسدي. امتدتْ القطْرة إلى ظهري؛ فجعلته مستقيماً قابلاً لأيِّ حركة أبتغيها.

أما القطرة الثانية فكانت أشدّ ملوحة، إذ استهدفت رأسي المكشوف. تغلغلتْ في مساماتي حتى قويت تلافيفُ دماغي وحواسي.

سمعتُ السائق يسأل السيدة: والآن يا حبيبتي ماذا نسميه؟

حبستْ دمعها وأجابت: «زياد».

أبعـدتُ رأسي عـن صدرهـا قليلاً. فكرتُ جيـداً، فتذكرتُ «زياد» نعـم إنـه «زياد» الـذي كان يزور تلـك المـرأة، وأنا في رحمهـا، لقد كنتُ لصاً محترفـاً. علمتُ بأنـه هـو مـن تسبـب بوجودي. كنتُ جاسوساً أسـرق الكلمـات المتبادَلـة بينهمـا في كل لقاء.



تحدّثا كثيراً عن الحب وعن خروجهما من مخيم اللجوء.

أذكــر أن آخر زيارة لزياد عندما بلغتُ الشهر الخامس. حينها أزعجني كثيراً واضطربتْ المرأة مــن ذلك، فأخبرته بمــا انتابني من إرهاق. لم يبال بالأمر بل أدار ظهره وصفع الباب خلفه، ومنذ ذلــك الحين استرحتُ من عبء «زياد»، ودخلتُ بمرحلة الاكتئاب، حتى إنني بدأت أفكر بالانتحار. حاولتُ مرات عدة أن ألفّ الحبل السريّ على عنقي، وفي كل مرة كان يفلِت من بين يديّ.

مرتْ المرحلة بسرعة، وأدركتُ أن «زياد» رحل إلى حيث لا ندري.

لم يبق للمرأة سوى المخيم.

عــادتْ القطـرات تهطل مــن عيني السيدة. بللــتْ صدري ومــدّتْ قلبي بالقوة. فتمنيــتُ لو أنني أستطيع أن أكفكف دموعَها، وأخالفها في الاسم الذي اختارته كي لا أكون عدداً زائداً في الوجود.

❁ ❁ ❁

كاتب

أنطون بافلوفيتش تشيخوف

ترجمة: د.إبراهيم إستنبولي

إلى روح الراحل الكبير «د.أبو بكر يوسف»

في غرفة ملاصقة للمتجر المخصص لبيع الشاي لصاحبه بيرشاكوف، كان يجلس المالك بشخصه خلف مكتب مرتفع جداً؛ كان بيرشاكوف شاباً يرتدي ثياباً على الطراز الحديث، لكنه كان يبدو مُجعّداً ومنهكاً وأنه عاش حياة صاخبة وعاصفة. وإذا ما حكمنا عليه انطلاقاً من خطّه العريض وعلى نزقه ورائحة سجائره اللطيفة، يمكننا أن نستنتج أنه لم يكن بعيداً عن الحضارة الأوروبية. وأكثر ما كان يعبق بالثقافة إلى درجة كبيرة عندما دخل صبيٌّ يعمل في المتجر وأعلن:

- لقد جاء الكاتب!

- آه!... دعه يدخل إلى هنا. ولكن أخبره له أن يترك خفّيه المطاطيين في المتجر.

بعد لحظة دخل إلى الغرفة بهدوء عجوز أشيب أصلع في معطف أشقر كالح، بوجه أحمر من شدّة البرد وعليه تعابير الوهن والتردد كما يحدث عادة عند الأشخاص الذين يشربون الكحول بانتظام حتى لو كان بكميات قليلة.

- آه، تحياتي- قال بيرشاكوف دون أن ينظر صوب الشخص الذي كان يدخل - ماذا هناك من أخبار جيّدة، يا سيّد هاينيم؟

كان بيرشاكوف يخلط بين كلمتي «غيني» وكلمة «هاينيه»[1]، فكان يدغم الكلمتين معاً في كلمة واحدة - هاينيم، وهكذا راح يدعو العجوز باستمرار.

- العمل الفني: الفنانة ناديا داود.



- لقد أحضرت العمل الذي كلفتني به – أجاب هاينيم – أصبح جاهزاً...

- بمثل هذه السرعة؟

- في ثلاثة أيام، يا زاخار سيميونيتش، يمكن تأليف رواية وليس كتابة لافتة للدعاية. بل إن كتابتها لا تحتاج إلى أكثر من ساعتين.

- ساعتيـن فحسب؟ مـع أنك رحت تساومني كما لـو أنَّ الأمر يتطلب منك سنة كاملة من العمل. على أيِّ حال، دعني أرى ما أنجزت؟

أخـرج هاينيـم من جيبه عـدداً مـن الأوراق المجعدة والمملوءة بكتابات، ثم اقترب من المكتب.

- انتهيت منها منذ مساء أمس، في الإطار العام

– أعلن – سوف أقرؤها لكم، ويجب عليكم أن تصغـوا بانتباه وأن تشيروا في حال أنكم اكتشفتم شيئاً ما غير صحيح. ليس بالأمر العجيب أن يخطئ المرء، يا زاخار سيميونيتش... أليس كذلك؟ ألّفت نصوصاً للدعاية لثلاثة حوانيـت دفعة واحدة... وهـذا الأمر كافٍ لأن يجعل حتـى شكسبير يصاب بدوار.

وضع هاينيم نظارتـه الأنفية ثم رفع حاجبيه وبدأ يقرأ بصوت حزين كما لو أنه يلقي خطاباً بالضبط:

- «الموسم لعام ١٨٨٥ – ٨٦. الموزِّع الرئيسي لمختلف أنواع الشاي الصيني في كل المدن الروسية في القسمين الأوروبي والآسيوي، وفي البلدان الأجنبية، ز. س. بيرشاكوف. أُسّست الشركة منذ عام ١٨٠٤». هذا كله مجرّد مدخل، لعلمكم، سيكون هذا الكلام موزعاً في الزخرفة، بين شعارات الشركة. ألّفت ذات مـرّة دعاية لأحد التجار، وقـد استخدم في الإعلان شعارات مدن مختلفة. وهذا ما يمكنك أن تفعلـه أيضاً، وقد ابتكـرت لأجلك، يا زاخار سيميونيتـش، لوحة الزخرفة الآتيـة: «أسد وفي أنيابه يوجـد قيثـارة». ثم بعد ذلك: «بضع كلمات لزبائننا. أيها السـادة الكرام! ما من شيء يثير الإرباك والقلق لدينا – لا الأحداث السياسية التي جرت في الآونة الأخيرة، ولا الحيادية واللامبالاة الباردة التـي راحت تتسـرب إلى جميع شرائـح وفئات المجتمع، ولا حتـى انحسار نهر الفولغـا الذي أشار إليـه أفضل قسم من صحافتنا قبل مدة قريبة. إنَّ التاريخ الطويل لشركتنا وتلك المشاعر الداعمة والمتعاطفـة التي استطعنا أن نكسبها، تمنحنا القـدرة على الصمود والبقاء بثبات على أرض صلبة

دون أن نخون أبداً تلك المبادئ المعمول بها سواء في علاقاتنا مع مالكي مزارع الشاي، أم في وفائنا بتنفيذ تعهداتنا تجاه الموردين. إنّ شعارنا معروف بما فيه الكفاية. ويمكن التعبير عنه بكلمات قليلة ولكنها عميقة الدلالة والمعنى: «الإخلاص والكلفة القليلة والتلبية السريعة!!».

– حسناً! رائع جداً – قاطعه بيرشاكوف قائلاً وهو يتململ في مقعده – حتى إنّي لم أتوقع أنك ستنجح في تأليف نص الدعاية إلى هذا الحد. إنه نص حاذق. ولكن، يا عزيزي، ثمة أمر واحد... يجب أن نترك بعض الإبهام، أن نخلق بعض الغموض، أي يجب أن نتحايل بطريقة ما... كأن نعلن أنَّ الشركة استلمت تواً شحنة من أفخر أنواع الشاي والطازج قطاف الخريف لموسم عام (١٨٨٥م)... واضح؟ كما يجب أن نبيّن أيضاً أن الأصناف التي استلمناها تواً موجودة في مستودعاتنا منذ ثلاث سنوات، ولكننا مع ذلك لم نستوردها من الصين إلّا في الأسبوع الفائت.

– أستطيع أن أفهم ما تقصده... فالجمهور لن يلاحظ التناقض. سوف نشير في بداية الإعلان إلى أنكم استلمتم الشاي تواً، وفي نهاية الإعلان سوف نقول: «لما كنا نمتلك مخزوناً كبيراً من الشاي سبق وقمنا بتسديد الضريبة عليه، يسمح لنا ذلك بأن نطرحه للبيع وفق لائحة أسعار السنوات الماضية من دون أن نلحق أدنى ضرر بمصالحنا... وهكذا دواليك». طبعاً، سوف نضع التسعيرة على صفحة أخرى. ومن جديد سوف تكون هنا شعارات وزخرفة... وتحتها سنكتب بخط عريض: «سعر أفخر أصناف الشاي ذي النكهة اللذيذة التي جُنِيَت مؤخراً في فصل الخريف من مختلف المزارع التي استملكناها حديثاً في كل من فوتشانسك وكياختينسك وبايخوف»... بعد ذلك: «نلفت نظر الهواة الحقيقيين للشاي الحلو الذي يحظى من بينها صنف (العلامة الصينية، أو حسد المنافسين) بأكبر قدر من الإعجاب والتقدير» السعر ٣ روبلات و٥٠ كوبيك. ومن بين أنواع الشاي الوردي ننصح بشكل خاص بصنف (الوردة الإمبراطورية) السعر ٢ روبل، «عيون المرأة الصينية» ١ روبل و٨٠ كوبيك». تضاف إلى السعر المعلن أجور وزن وتعبئة وخدمة التوصيل والشحن. وفي المكان نفسه سوف يُشار إلى نسبة الحسم والعلاوات: «يسعى معظم المنافسين لنا وبهدف جلب الزبائن، إلى رمي طعم على شكل جوائز وعلاوات. إننا نعلن عن احتجاجنا ورفضنا لهذا الأسلوب الرخيص والمثير للاشمئزاز، ونقترح لزبائننا لا على شكل مكافأة وإنما بلا مقابل ومجاناً، بدلاً من تلك الإغراءات التي يعرضها منافسونا لضحاياهم. كل مَن يشتري من منتجنا بما لا يقل عن خمسين روبل، يمكنه أن يختار وأن يحصل مجاناً على واحد من الأشياء الخمسة الآتية: إبريق شاي صناعة بريطانية، ومئة بطاقة زيارة تعريف، وخريطة لمدينة موسكو، وكأس للشاي على شكل امرأة صينية عارية وكتاب «العريس مصاب بالدهشة، أو العروس تحت الطست»، وقصة شخص مرح ومُسلٍّ). بعد أن انتهى من قراءة ما هو مكتوب وبعد أن أجرى بعض التعديلات

والتصحيحات الضرورية، نسخ هاينيم نص الدعاية إلى ورقة نظيفة وقدّمها إلى بيرشاكوف. ساد الصمت بعد ذلك برهة... فقد أحسَّ كلاهما بالارتباك، كما لو أنهما اقترفا عملاً شائناً.

- هل ستدفع الأجرة لي لقاء هذا العمل الآن أم فيما بعد؟ - سأل هاينيم بصوت متردد وخجول.

- كما تشاء، حتى لو على الفور... — أجاب بيرشاكوف اعتباطاً وبلا اكتراث — اذهب إلى المتجر وخذْ ما تشاء من السلع بما يعادل خمس روبلات ونصف.

- لكني أفضّل أن أحصل عليها نقداً، يا زاخار سيميونيتش.

- ليس دارجاً عندي أن أدفع نقوداً. فأنا أحاسب الجميع بما يعادل من الشاي والسكر: لك، ولجوقة المنشدين في الكنيسة حيث أشغل منصب وكيل، وللكناسين في باحة البيت. هكذا تصبح حالات السُّكر أقل.

- ولكن، هل يمكن مقارنة عملي مع عمل الكنّاسين أو مع عمل المنشدين؟ ما أقوم به هو عمل ذهني.

- أي عمل ذهني ذاك! جلستَ وكتبتَ وهذا كل ما في الأمر. والكتابة لا تصلح أن تكون طعاماً أو شراباً... إنها عمل تافه! حتى إنَّ ما قمتَ به لا يستأهل أكثر من روبل واحد.

- همّ... كيف يمكنك أن تناقش الكتابة بهذه الطريقة— أحسَّ هاينيم بالإهانة -لا تؤكل ولا تُشرَب. يبدو أنك لا تفهم كم كنت أعاني في أعماق روحي حين ألفت هذا النص. تكتب وتشعر بأنك تخدع روسيا بأكملها. أعطني أجرتي نقداً، يا زاخار سيميونيتش.

- لقد أضجرتني، يا أخي. ليس بالأمر اللطيف أن تكون عنيداً إلى هذه الدرجة.

- ليكن، حسناً. سوف آخذ ما يقابلها من السكر، وسوف أعود وأبيعها للفتيان العاملين عندك بمعدل ثمانية كوبيك للرطل. أخسر في هذه الحالة ما مجموعه نحو أربعين كوبيكاً، لا حول لي! سامحك الله!

استدار هاينيم لكي يخرج، لكنه توقف عند الباب، تنهّد ثمَّ قال بصوت متجهم وحزين:

- إني أخدع روسيا! روسيا بأكملها! إني أخدع الأمّةَ من أجل كسرةِ خبز! إيه!

ثم خرج. أشعل بيرشاكوف سيجارة كوبية، فعبقت غرفته برائحة إنسان مثقف إلى درجة أشد من ذي قبل.

❁ ❁ ❁

الهوامش

(١)- الكلمة الأولى روسية «غيني» وتعني «عبقري»، والثانية هي كنية الشاعر الألماني الشهير هاينيه... وكلا الكلمتين تبدأ في الروسية بحرف واحد «غ»، ويقابله بالعربية في الأولى «غ» وفي الثانية «ه». المترجم.

❁ ❁ ❁

صيدنايا- تاريخ وعراقة

د. محمود حمود

تقع بلدة صيدنايا في جبال القلمون شمال شرقي دمشق وتبعد عنها نحو (٣٠كم)، على ارتفاع (١٤٠٠م) عن سطح البحر. اسمها آرامي، ربما جاء من الصيد، وناي هي الغزالة أي مكان صيد الغزالة، أو هي سيدتنا أو السيدة الجديدة أو سيدة الغزالة في إشارة إلى قصة الإمبراطور جوستنيانوس وتأسيسه لدير السيدة. والبلدة أحد أهم مراكز السياحة الدينية نظراً لِمَا تضمّه من أديرة وكنائس، وأهمها دير السيدة ودير الشيروبيم.

أثبتت التحريات الأثرية أن السكن في البلدة يرقى إلى نهاية العصر الحجري الحديث إذ عثر الباحثان الفرنسيان فان لير وهنري دكونتنسون على أدوات صوانية في موقع قرنة غري الكائن في مدخل البلدة من الشرق. وهو ما دفع مديرية الآثار والمتاحف للاهتمام بالموقع وإجراء بعض الأسبار في كهوفه سنة (١٩٦٥م) عثرت فيها على نصال ومناجل ورؤوس سهام ونبال ومكاشط وغيرها من الأدوات الصوانية إضافة إلى الأدوات الحجرية كالمدقات البازلتية ورحى الطحن وغيرها.

ويؤكد موقع الآس الواقع جنوبي صيدنايا أن البلدة سُكِنت خلال الألف الأول قبل الميلاد، وهذه ما أظهرته الكسر الفخارية المنتشرة على سطح الموقع وكذلك العناصر المعمارية الظاهرة فيه. ويبدو أن السكن في الموقع استمر في العصرين الروماني والبيزنطي.

لم يعرف اسم صيدنايا في العصر الروماني، على الرغم من أن بعض الباحثين يعتقد أنها كانت تدعى دانابا، وهذا من غير المؤكد، لكنها كانت إحدى أهم مدن جبال القلمون مع حلبون ومعلولا وجبعدين ويبرود وقارة، وهذا ما تشهد عليه الأبنية المهمة والمميزة التي مازالت قائمة فيها والعائدة لهذا العصر، ومنها معبد دير مار توما، والمعبد الذي كان في موقع دير الشيروبيم، والبرج المستخدم حالياً كنيسة لمار بطرس وبولس، والمدافن الواقعة أسفل الهضبة الصخرية التي بني عليها دير السيدة، وكثير من المنشآت المنحوتة في الصخر وبقايا الأبنية المنتشرة في البلدة ومحيطها.

في العصر البيزنطي ومع دخول المسيحية الباكر إلى القلمون ومنها صيدنايا تحولت معظم أبنية العصر الروماني إلى كنائس وأديرة ومصليات، كما شُيِّدت أبنية جديدة ولاسيما عندما أصبحت مقراً لأسقفية كبيرة وكان ذلك قبل عصر جوستنيانوس، وقد عرف من أساقفتها كوشانا الذي كتب باليونانية بصيغة كوشاناس. وقد بقيت هذه الأبنية عامرة حتى مُدَدٍ متأخرة، وهذا يورده السائح الروسي بارسكي الذي زار صيدنايا سنة (١٧٢٨م) وذكر أن فيها نحو أربعين كنيسة عامرة وخربة أغلبها مصليات صغيرة أو هياكل منقورة في الصخر يصلى فيها قليلاً أو مرة في السنة. وهذا يدل على المكانة التي بلغتها صيدنايا بالنسبة إلى العالم المسيحي.

أهم الأبنية الأثرية في صيدنايا

١- دير السيدة:

يقع وسط بلدة صيدنايا، ويظهر كالطود الشامخ فوق صخرة مرتفعة تشرف على صيدنايا من جهة الشرق وتلتف المدينة حول الدير والكنيسة من الجهات الثلاث. وهو أحد أعظم كنائس المشرق بالنسبة إلى المسيحين بعد كنيسة القيامة في القدس. وربما كان في الموقع هيكل وثني كنعاني. وهناك كثيرٌ من العناصر المعمارية في الموقع التي تعود إلى العصر الروماني من بينها المدافن والباب المنخفض والأدراج والأقواس وغيرها.



دير السيدة

أمـــا قصة بناء الدير فتورد القصص أن الإمبراطـور الروماني جوستنيانوس في طريقه لزيـارة القدس سنـة (٥٤٦م) زار صيدنايا ومكث فيها بعض الوقـت. وفي أحد الأيام ذهب إلـى الصيـد فرأى غزالة فتبعها إلـى الهضبة الصخرية، وعندمـا أراد رميها شع منها نور عظيـم وتحولت الغزالة إلى سيدة جميلة متشحـة بالبياض أمرته بأن يبني لها ديراً وكنيسة فـي المكان، ثم تلاشت الرؤية. وتذكر الروايات الدينية أن السيدة العذراء ظهرت من جديد لجوستنيانوس وأرشدته إلى تصميم ضخم للدير هو الذي بُنيَ الدير الحالي وفقه. فأمر ببناء الديـر في المكان نفسه وكانت شقيقتـه أول رئيس لهذا الدير المشيد للنساك. وليس للدير اليـوم طراز ظاهر وقـد أُضِيفَ كثيرٌ من الأبنية والغرف والأروقة عليه وربما بلغ عدد غرفه نحو (٣٠٠) غرفـة مخصصة للبطرك وللراهبات وللزوار. ويتكـون من عدة كنائس، ومقام للسيـدة العـذراء، ومكتبة، إضافة إلى هذا تتبعه أملاك كثيـرة، ويقام فيه سنوياً في الثامن مـن أيلول، عيد سنوي – عيد السيدة- يشارك فيه آلاف الزوار. يُصعَد إلى الدير بدرج يليه دهليز صغير يؤدي صعوداً بدرج آخر إلى ساحة صغيرة على اليمين باب كنيسة الدير. وتذكر المصـادر وجود خمسة صحون في الكنيسة فـي كل منها مذبح أكبرها في الوسط. ويصف الحـاج دون أكيلانتيروكيتا (١٥٨٩ -١٥٩٣م)، الكنيسـة فيذكر وجود رواق قائم على قناطر مرتكزة على أربعة أعمدة مـن الحجر ثخينة وشاهقة، وفي يمين الكنيسة ويسارها جناحان يتوسطهما صحن تفصله صفوف من الأعمدة الحجرية من طرز مختلفة. وفي نهاية الصحن حجـاب (قنسطاس)، وفيـه صور تمثل القديسين والقديسات بعضهـا قديم، وتتجلى صورة السيـدة العذراء بديعة الرسم وقديمة. وفي الأرض فرش مـن الفسيفساء غاية في الجمال توقـد فيها قناديل كثيـرة، وباب هذه الحجرة من الفضة، وفي إطـار بديع جداً من الرخام الناعـم المكفت بالصدف والأبنوس. وخلـف الباب ضرب من الرخام الأسود المغشى بستار مـن الأطلس الأحمر المطرز، وفي هذا الرخـام أيقونة العذراء الشهيرة بالمعجزات. وكانت الكنيسة فيما مضى أضخم بنياناً واتساعاً، زاد عدد أعمدتها عن العشرين بطول (٤م)، على أربعة صفوف، وقد هدمـت وأصلحت أكثر من مرة بسبب الزلازل وآخرها زلزال (١٧٥٩م). ولـم يكـن للكنيسة قبة في ذلك الوقت إنمـا سقف جملوني (سنامـي) وأرضية من البلاط والحجارة المصقولـة، ولها ثلاثة أبواب، بابان مفتوحان إلى الشمال وباب كبير إلى الغرب. وللكنيسـة قبة ضخمة الآن وهي مرتفعة ومتينة وبجانبها قبة للناقوس ومن الزاوية الجنوبية الغربيـة قبة ثالثة تحمل ساعة دقاقة كبيرة الحجم ظاهرة على الجهات الأربع. وجميع هذه

القبــاب من الحجــر الكلسي المنحوت ما عــدا سقف القبة فغطاؤها مــن صفائح التوتياء والرصاص لتثبيتها.

ويذكــر بوكوك سنة (١٧٣٧م) أن دار الضيافة تقــوم في بناء مستقل تحت الدير معظمها غــرف صغيرة المساحة. كما أضيــف أبنية أخرى للضيافة بعد زيارة إبراهيم باشا بن محمد علــي والي مصر للدير عام (١٨٣٤م) وهو في طريقه إلــى يبرود. وفي سنة (١٨٤٣م) زارها الأسقــف بورفيــر أسبانسكي وأشار إلــى وجود فسيفساء ملونة وراء الهيــكل وأمامه، وخلف المذبــح مصلى جدرانه وأرضه مزينة بالقاشاني والرخام المجزع. وخضعت الكنسية للترميم أكثر من مرة، ومنها الترميم الذي حصل بعد فتنة (١٨٦٠م).

كان فــي الدير كثيرٌ من المخطوطات السريانيــة القديمة التي بقي قليلٌ منها منها وبقي القليل، وفيه كثيرٌ من الأيقونات المهمة أشهرها أيقونة السيدة العذراء المحفورة على الخشب والمنسوبــة إلى البشير لوقا الإنجيلي، وقد نسجــت حولها كثير من القصص التي زادت من قيمتها، ومن ذلك الزيت الذي ينضح منها وقدرته على الشفاء.


مغارة الأزواج الثلاثة

علــى السفح الشمالي الشرقي للهضبة التي يقع عليها دير السيدة يوجد مدفن الأزواج الثلاثة ويسميه بعض الأهالي مغارة الأصنام، وهو ذو مساحة كبيرة نُحِتَ فــي الصخر ويتضمن عدة قبــور يتضح من توزعها أنها حفــرت أولاً لستة أزواج من القبور، ثم حفر اثنا عشر قبراً جديداً في أرضية البهو.

باب المدفن صغير عرضه (١٢٠) وارتفاعه (١٥٥سم)، حضرت فوقه ثلاث كوى (عرض كل منهــا نحو ١٢٠ســم وارتفاعها ٢٠٠سم) محاطة بأعمدة صغيرة تعلوهــا أقواس، تضم كل كوة تمثالين لرجل وامرأة تعلوها صدفة، وكتب تحت كل زوج ضمن إطارٍ (خرطوش) عبارة باليونانية تذكر أسماء المدفونين وأعمال الخير والتبرعات التي قدموها وتاريخ الوفاة، (أحدها ١٩٨م). سجل دير سيدة صيدنايا والمدفن في عداد المواقع الأثرية السورية عام (٢٠٠٨م).

٢- دير مار توما:

يقع شمــال البلدة على بعد نحو (١كم)، على ارتفاع (١٦٧٠م) عن سطح البحر، في موقع تنتشر فيه كثير من المنشآت المنحوتة في الصخر، التي تعود إلى العصر الروماني.


دير مار توما


مغارة الإيوان

بني المعبد على قمة جبل يطل على صيدنايا، فوق مصطبة مؤلفة من درجتين ارتفاع كل منها (٥٠سم)، ويحيط به سور طول الجزء الجنوبي منه (٣٥م)، والشرقي (٤٥م) والغربي (٤٠م) لكن جزءاً كبيراً منه متهدم. أما من الشمال فلا يوجد سور لأن الصخور تعد سوراً طبيعياً له. ويبدو أن السور تعرض للتجديد أكثر من مرة أو استخدمت في بنائه عناصر معمارية قديمة. وتلحق بالمبنى منشآت محفورة بالصخر، من بينها مدافن ومعاصر ومغاور أهمها ما تسمى بمغارة الإيوان الكبير أو مجلس الرهبان والمكتبة.

شيد البناء بالحجارة الكلسية الكبيرة (يصل طول بعضها إلى ٢م، وعرضها ٨٠سم) يعلو الجدران أفريز تظهر فيه منحوتات نافرة لوجوه الأسود.

مخطط البناء مستطيل الشكل وهو من الطراز المعروف بـ«الأنتيس Antis» ذي الشكل المستطيل، أبعاده من الخارج (٧٥, ١٤× ٨, ٧م)، وارتفاعه من سطح المصطبة (٦٧٠سم). يتقدمه رواق قائم على عمودين أبعاده (٥, ٥×٥, ١٠م). وبعد تحول المعبد إلى دير شُيِّدَ جدار أمامي للرواق وفي وسطه المدخل الذي يعلوه قوس مدبب. يُصعَد إلى الرواق بدرج عرضه (٧م). أبعاد الرواق (٦١٥×٣٤٠سم)، يُدخل منه إلى الحرم (السيلا) عبر مدخل وسط الجدار أبعاده (٣٦٤×٢٤٩سم).

كانت تعلو الجدار واجهة مثلثة الشكل (مفقودة حالياً) في حين ما يزال قسم من الجبهة المثلثية في الجدار الخلفي قائماً حتى الآن. توجد في قسمه الداخلي (الشمالي) منصة مرتفعة (قدس الأقداس) كانت مخصصة لوضع تماثيل الآلهة عليها قبل أن تُخفّض لاحقاً لتصل إلى (١٠سم) فحسب.

السقف الأصلي للبناء مفقود، ومن المفترض أنّه كان جملوني الشكل، فيما السقف الحالي قبوة متصالبة شُيِّدَت مطلع القرن العشرين.

وبعد تحويل المعبد إلى دير خضع البناء ومحيطه لبعض التعديلات، منها فتح محراب في الجدار الشرقي للمعبد، وإشادة الجدار الخارجي للرواق، وخفض منسوب أرضيته، وفتحت حفرة أمام المحراب ربما كانت لدفن عظام القدّيسين، كما شُيّد عدد من القاعات والمعاصر. وقد نفّذت دائرة آثار ريف دمشق موسم دراسة وتنقيب في الموقع سنة (٢٠٠٣م)، وقد أظهرت دراسة الفخار المكتشف أن الموقع ظل مشغولاً خلال العصور: «الأيوبي والمملوكي والعثماني». كما عثر على جزء من تمثال لنسر من الحجر الكلسي القاسي ما زال محفوظاً في الدير.

توجد عدة نقوش حجرية في الموقع يحمل أحدها نصاً مؤلفاً من عدة كلمات آرامية، وهناك نصوص بالخط الإغريقي قرأها الباحث الفرنسي بيير لويس غاتييه Pierre Louis Gatier يرد فيها أسماء أشخاص أسهموا في بعض التبرعات لإشادة الأبنية.

في باحة البناء عدد من الحفر والمنشآت المنحوتة في الصخر من بينها خزان لتجميع المياه، ودرج طويل ومصاطب، وأرضيات، وبقايا جدران وأعمدة تيجان كورنثية، كل ذلك يدل على وجود منشآت وغرف تخديم لكهنة وزوار المعبد. أما خارج السور فهناك كثير من المدافن والقاعات والمغاور وخزانات المياه ومعاصر الزيتون والكرمة، ودرج بطول (٤٠م). ومغارة الإيوان، ويقال لها الديوان، طولها (١٦م)، وعرضها (٦م)، وارتفاعها (٣٢٠سم)، عرض المدخل (١٢٥سم)، وارتفاعه (١٨٠سم). على يمينه ويساره مصطبتان، وفوقه نحت الصخر بشكل مشابه لساكف. تتألف من أرضية منخفضة في الوسط عرضها نحو المترين، وعلى يمينها ويسارها جزءان مرتفعان نحو (٩٠سم)، يصل عرض كل منهما إلى المترين حفرت جوانبهما المحاذية للأرضية بحيث تصبح مثل المقعد الطويل. وتظهر عليه بعض آثار الحفر اللاحقة التي تدل على تغيير وظيفة المنشأة.

زودت القاعة في نهاية الثلث الأول منها بعمودين محفورين في الصخر، لتدعيم السقف، كما يوجد في نهاية الثلث الثاني عمودان آخران محفوران في الصخر، وجعلت منطقة اتصالهما بالسقف على شكل قوسي.

في نهاية القاعة حُفرَ باب صغير يؤدي إلى قاعة صغيرة ربما خصصت للتحضير للطقوس الجنائزية. حفر على طول جدران المدفن أخدود يبدو أنه خُصّص لوضع الأدوات المتعلقة بالطقوس.

الوظيفة التي شيدت من أجلها المغارة غير واضحة تماماً، وهناك مجموعة من الفرضيات منها أنها كانت مكاناً لممارسة العبادة السرية لأحد الآلهة خلال العصر الروماني (ربما ميترا)، أو مكاناً لاجتماع الكهنة، أو ربما كانت في الأصل مدفناً فخماً لكبار الكهنة، أو صالة لتناول الولائم الجنائزية.

٣- دير القديسَيْن بطرس وبولس:


دير القديسَيْن بطرس وبولس

يسمى باللولبة، يقع في الجهة الشرقية من البلدة ويُعتقَد أن البناء كان في الأصل غرفة دفن أو برجاً للمراقبة، بُني خلال العصر الروماني أو ما قبل ذلك. مخطط المبنى مربع، طول ضلعه (٩٤٠سم)، وارتفاعه نحو (٧٨٠سم)، بُنِيَ فوق مصطبة ارتفاعها (١٥٥سم)، مؤلفة من ثلاث درجات، ارتفاع كل منها بين (٥٠- ٥٥سم)، وبذلك يصبح الارتفاع الكلي للمبنى مع المصطبة نحو (٩٤٠سم). وتتخلل الجدران من الأعلى فتحات صغيرة للإضاءة.

البناء معقود بحجارة ضخمة، يرتفع عن الأرض المجاورة نحو (٣درجات) من جميع الجهات، يُدخَل إليه من باب صغير في الضلع الجنوبي، يعلوه أفريز صغير يحمل بعض الزخارف البسيطة. يؤدي الباب إلى الصالة الداخلية والمؤلفة من أربعة أواوين، إيوان في كل جهة، أبعاده (٣٦٠×٢٢٥سم)، تشكل مع بعضها صليباً مربعاً بطول (٨م)، مسقوف بقبوة متصالبة.

في الزاوية الجنوبية الغربية درج يؤدي إلى السطح وهو يلتف حول الأضلاع الأربعة على شكل لولبي لذلك سمي المبنى باللولبة. في حديقة المبنى، جزء من مذبح حجري استخدم شاهدةَ قبرٍ نقل من كنيسة آيا صوفيا وهو يحمل كتابة يونانية تذكر اسم المتوفى وعمره. سُجِّل المبنى في عداد المواقع الأثرية السورية عام (١٩٨٨م).

٤- دير القديس جاورجيوس:

يقع في سفح الجبل جنوبي القرية، زاره بارسكي سنة (١٧٢٨م) ووصفه بقوله: كنيسة صغيرة جداً في غاية المتانة لبنائها بالحجر المنحوت وعلى صخر الجبل، وبجانبها من جهة الجنوب دير صغير ليس فيه رهبان سوى كاهن واحد لحفظ الكنيسة.


دير القديس جاورجيوس

٥- دير الشيروبين/م:


دير الشيروبين

يقع في قمة الجبل شمالي صيدنايا على ارتفاع يزيد عن (٢٠٠٠م) عن سطح البحر، يشرف على سهل البقاع اللبناني وجبل العرب وثنية العقاب حتى الضمير.

وتعني التسمية دير الملائكة، وقد كان بالأصل، كما كثير غيره، معبداً وثنياً من العصر الروماني (القرن الثالث للميلاد). بني بالحجارة الكلسية القاسية كبيرة الحجم. وقد تعرض لدمارٍ وتخريب كبير في القرن السادس عشر للميلاد حوَّله إلى أطلال. ويذكر بوكوك أنه عند زيارته له سنة (١٧٣٧م) وجد فيه راهباً واحداً وكنيسة عامرة. وفي عام (١٩٨٢م) بدأت أعمال الترميم وإعادة بناء الدير بعيداً عن إشراف الآثار، وشُيدت كنيسة جديدة لها قبة صغيرة يعلوها الصليب. ويوجد بجوار الدير كثير من الكهوف والمغاور التي كان يأوي إليها الرهبان لممارسة حياتهم الدينية، كما توجد كثير من معاصر العنب المنحوتة في الصخور.

٦- كنيسة أجيا صوفيا، أو كنيسة جميع القديسين:

تقع وسط البلدة، كان لها بابان، وفيها صفان من الأعمدة جُدِّدت سنة (١٨٩٦م).

٧- دير خريسطوفوروس:


دير خريسطوفوروس

يقع في سهل صيدنايا، ويذكر بوكوك أنه زار الدير سنة (١٧٣٧م) وكانت جدرانه مائلة ولا سقف له. وعلى الرغم من أن معظم أبنية الدير حديثة إلا أنه يحتوي على كثيرٍ من المعالم الأثرية القديمة، وبقايا الأبنية والمدافن والمغائر والحجارة التي أُعيد استخدامها في سوره، وتعود كلها إلى العصور الرومانية والبيزنطية، وتدل على قدمه.

وفي صيدنايا كثيرٌ من الأديرة والكنائس الأخرى التي بنيت منذ القرن الخامس الميلادي. كما يوجد في محيطها أبنية ومواقع أثرية كثيرة، أهمها في بلدة معرة صيدنايا الواقعة


بقايا معمارية في دير خريسطوفوروس

إلى الشرق من البلدة وتحتوي، إضافة إلى أبنيتها التراثية، على كثير من البقايا الأثرية والمدافن الفردية والجماعية التي تعود إلى العصرين الروماني والبيزنطي، والأهم من ذلك وجود دير مهم فيها هو دير مار إلياس الشهير الذي شيدت عليه أبنية حديثة. وفي بلدة عين منين الواقعة نحو الجنوب توجد كثير من المعالم الأثرية، أهمها جبل مار تقلا الذي يحتوي على أبنية مبنية ومنحوتة في الصخر تحمل أجمل الزخارف وتعود إلى العصرين الروماني والبيزنطي.

كل ذلك يشير إلى أهمية صيدنايا ومحيطها، والقيمة الكبيرة التي حظيت بها عند كل الشعوب من قبل انتشار المسيحية وحتى الآن.

المراجع

(١)- إبراهيم عميري، معبد من العصر الروماني في دير مار توما - صيدنايا، الحوليات الأثرية السورية، العددان ٤٥ -٤٦، دمشق، ٢٠٠٢/ ٢٠٠٣م، ص١٠٧- ١١٣.

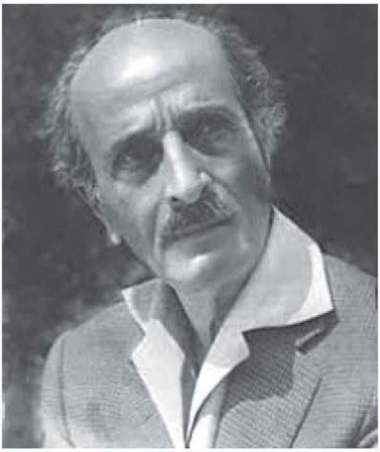
(٢)- عيدو علام، تاريخ صيدنايا، دار شمأل، ط١، دمشق، ١٩٩٣م.

(٣)- أحمد وصفي زكريا، الريف السوري، دمشق ١٩٥٧م.

(٤)- متري هاجي أثناسيو، سورية المسيحية في الألف الأول الميلادي، ط١، دمشق،١٩٩٧م.

هَمْسُ ميخائيل نعيمة

بيان الصفدي


ميخائيل نعيمة

قلّما هزَّني شعر من أعماقي، وقلبَ رؤيتي للشعر كما حصل عندما وقعت عيناي فتيّاً على «همس الجفون»، فأحسست أن كل ما اطَّلعت عليه لم يفعل بي ما فعله ديوان «همس الجفون» لميخائيل نعيمة، ولم يتغير شعوري نحوه مع الزمن، فمعه التقيت بشعر يسيل كالماء، ويُشرَب كالسَّلْسبيل، وامتلأت روحي أوّل مرة بشعر يطير بي بخفة وهدوء إلى أعمق المعاني بأبسط التعابير، فكنت أحزن وأفرح، أتفاءل وأتشاءم، وأنا أطالع نظرات نعيمة المتأمِّلة في الحياة والموت، وربما الأهم أنه فتح عينيَّ على «الشعر المهموس» كما سمَّاه محمد مندور في كتابه «في الميزان الجديد»، فتعرفت مع هذا الديوان على شعر لا يجيبك بدقة، لكنه يُطْلِقك في سماوات رقيقة، ويزرع في نفسك حيرة خلَّاقة، ويُكسِبك مشاعر إنسانية، ويَهديك إلى لغة لا تتحذلق، ولا تباري نفسها في استعراض غوامضها، والغريب أن ميخائيل نعيمة لم ينشر في الشعر غير هذا الديوان، على كَثرةِ وتنوُّعِ ما أبدع.

ولــد **ميخائيــل نعيمــة** سنة (١٨٨٩م) في «بسكنتا» في لبنــان، ودرس في مدرسة روسية ببلدتــه، ثم انتقل إلى «الناصــرة» في «فلسطين» سنــة (١٩٠٢م)، وبعدها في سنة (١٩٠٦م) حصــل على منحة دراسيــة إلى «جامعة بولتافا» في «أوكرانيا»، فتعلّــم الروسية، واطّلع على الأدب الروســي وغيره هناك، وفي عــام (١٩١١م) عاد إلى «لبنان»، ولــم تطل إقامته فغادر إلــى «واشنطــن»، وعمل، ودرس الحقوق، فنــال إجازة جامعية فيها سنــة (١٩١٦م)، وحصل علــى الجنسيــة الأمريكية، مما جعله يخدم فــي الجيش الأمريكي، فخاضــ تجربة الحرب العالميــة الأولى في سنتهــا الأخيرة، وانعكست على روحه وأكسبته حســاً إنسانياً، وأقام في فرنسا (١٩١٩- ١٩٢٠م)، وكان مستشاراً للرابطة القلمية التي أسسها عبد المسيح حداد عام (١٩٢٠م)، وأثرت في الأدب العربي الحديث، ولاسيّما في المغترب، وكان كتابه «الغربال» أهم الكتــب النقدية التي نقلت التجربة الأدبية العربية إلى آفــاق جديدة، وأثار ضجة كبيرة عند صــدوره في مصــر سنة (١٩٢٣م) بمقدمة كتبها عباس محمــود العقاد، وعاد سنة (١٩٧٣م) فأصــدر «الغربال الجديد» لكنه بــدا باهتاً بالنسبة إلى حركة النقــد العربي الحديث، وكان قــد عاد إلى لبنــان سنة (١٩٣٣م) بعد وفاة جبران سنة (١٩٣١م) إذ جمعتهما صداقة عميقة ونــادرة، وقد لُقِّب بناسك الشخروب، إذ عاش في عزلة بيــن أحضان الطبيعة، وعُمِّر طويلاً حيث توفي سنة (١٩٧٨م).

وباستطاعتنــا الرجوع إلى تفاصيل حياته في كتابه «سبعــون» بأجزائه الثلاثة، إذ عرض لتفاصيــل شخصية وفكرية غنية تؤرِّخ حقبــة أدبية كاملة، وعكس فلسفته القائمة على وحدة الوجــود فــي كتابه «زاد المعــاد» تحديداً، وكان قد بــدأ أول كتاباته النقديــة بإدانة «الأدب المُحَنَّــط» سنة (١٩١٢م)، وتحدث عن «نقيــق الضفادع» وأفصح في غرباله عن حاجة أدبنا إلى الإفصــاح عما في النفس والذات ونور الحقيقة والجميل في كل شيء والموسيقا، وصار كتابــه «الغربال» محوراً مهماً لعقود في النقد العربي الحديث، ففيه دعوات متقدمة وجريئة إلــى الحرية والتجديد، وإعادة النظر في المسلمــات الأدبية واللغوية والفكرية، وعلى الرغم ممــا فــي كتابه من بعض الحماسة البالغة والتسرع والضعــف، إلا أنه كشف عن ناقد صادق باهر وجريء.

ديوانــه اليتيم «همســ الجفون» هو الأساس الذي بنى عليه نظرتــه الجديدة إلى الشعر، وأشعــاره مكتوبة ومنشورة في مجلة «الفنون» لنسيب عريضة منذ سنة (١٩١٢م) ثم في مجلة «السائح» لعبد المسيح حداد حتى عام (١٩٣١م)، والطبعة الأولى من «همس الجفون» صدرت

عـــام (١٩٤٣م) عن دار صـــادر وريحاني في بيروت، وفيها شعر مكتـــوب بين عامي (١٩١٧-١٩٢٦م)، وعـــدة قصائد كتبت بالإنكليزية في الأصل، ثم ترجمها محمد الصايغ نثراً، وضُمّت إلـــى الديـــوان، أما قصيدة «النهر المتجمد» فقد كتبهـــا أولاً بالروسية، ثم عاد ونظمها شعراً عربياً موزوناً، بعد ذلك صدرت عدة طبعات من الديوان.

يقول **نعيمة** :

«**الشعر ميل جارف وحنين دائم إلى أرض لم نعرفها ولن نعرفها. هو انجذاب أبدي لمعانقة الكون بأسره والاتحاد مع كل ما في الكون من جماد ونبات وحيوان. هو الذات الروحية تتمدَّد حتى تلامس أطرافها أطراف الذات العالمية. وبالإجمال فالشعر هو الحياة باكية وضاحكة، وناطقة وصامتة، ومولولة ومُهَلِّلة، وشاكية ومسبِّحة، ومقبلة ومدبرة**». (الغربال، ص٧٧).

هـــذه النظرة إلى الشعر منطلقة من خلفية روحية صوفية، وذائقة مرهفة في فهم الكلمة وقدرتها على البوح، مما يرفع من قيمة الشاعر ودوره، ليس بوصفه صدىً للخارج الاجتماعي والسياســـي، بل لعرض الأعماق البشرية في سموِّها وقلقهـــا وبحثها عن الحق والجمال، لذا يقول: «**الشاعر نبي وفيلسوف ومصور وموسيقي وكاهن**». (الغربال، ص٨٤).

ويضيف في مكان آخر:

«**إنمـــا الشـــاعر من يمدُّ أصـــابعَ وحيـــه الخفية إلى أغشـــية قلوبكم وأفكاركـــم فيرفع جانباً منهـــا، ويحـــوِّل كل أبصـــاركم إلـــى ما انطوى تحتها، فتبصـــرون هنـــاك عواطـــف، وتعثرون على أفكار، ولأول مرة تحسبونها أفكار الشاعر وعواطفه ولكنها في الحقيقة عواطفكم وأفكاركم**». (الغربال، ص١٠٢).

مضت السنون، ولم يخفـI إعجابي بالديوان، ورجعت إليه مراراً، فكنت أحسّ أن جمر هذا الشعـــر مازال مشتعلاً تحت رماد الأيام، وعلـــى الدوام كنت أنصح أصحاب المواهب الواعدة أن يقـــرؤوا هـــذا الديوان، ويتعلَّموا منه، فما هذا الديوان الـــذي قد يقبع في الظل الآن عند أكثرية القراء؟

يبـــدو لي أن شعر **نعيمـــة** لم يمتلك هذا الإشعاع لولا اجتمـــاع عدة عوامل هي: الموهبة والرؤيـــة واللغـــة الحديثة للحياة والاطلاع على الآداب العالمية، ممـــا وسَّع آفاقه، ودفعه إلى البحـــث والتميُّز، فقد اطلع مبكّراً وبعمق على الأدب الروســـي والغربي والشرقي والأمريكي تحديـــداً، إذ كتب عن «**ويتمان**» في «الغربال الجديد» وسماه «أبو الشعر المنسرح» وكتب عن

الشاعر الروسي «بوشكين» وعن الشاعر الهندي «طاغور» والشاعر الأوكراني «شفتشنكو» على نحو يدلُّ على الاطلاع المتعمِّق، من خلال طريقة تقديم هؤلاء الأعلام.

ولا شك أن تأثير نسيب عريضة صاحب الديوان اليتيم «الأرواح الحائرة» الذي تحدث عنه **نعيمة** في «الغربال الجديد» مخطوطاً قبل أن يصدر، فهذا الشاعر من خلال آرائه ونظرته، وما أبدعه من شعر متأمِّل وعذب كان ذا تأثير مبكِّر في **ميخائيل نعيمة**.

تساؤلات وتأملات

شِعْـرُ **ميخائيل نعيمـة** شعر تساؤلات في أساسه وبواعثـه ورؤاه، ففي نظرته إلى الحياة والمـوت لا يمتلـك إلا التساؤل، فما يراه غامضٌ، ولا امتـلاكَ للإجابة لمن أراد، وهنا يغدو السـؤال العميق شكلاً مـن أشكال التأمل، وتكون القصيدة استغراقـاً في همِّ المعنى الكامن وراء الأشيـاء، وغوصاً في الوجود، وبهذا يفارق ما هو متوارث وسائد من وظائف الشعر التي لا تزيد عن أنّها صوت الآخرين، وما تطلبه السلطة والمصلحة، شخصيةً كانت أم عامة، هكذا كانـت القصيـدة العربية في العموم حتى عهد **نعيمـة** ، فها هو الشاعر في قصيدة «من أنت يا نفسي» يسأل:

إن رأيتِ الفجر يمشي خلسة بين النجومْ
ويوشِّـي جُبَّة الليل المولّي بالرسومْ
يسمع الفجر ابتهالاً صاعداً منكِ إليهْ
وتخُرِّي كنبيٍّ هبـط الوحـي عليهْ
بخشوع جاثيهْ
هل من الفجر انبثقتِ؟

همس الجفون، ص١٨

وتبدو الأمنيات في خضم الحياة محاولات طائشة في مسار غامض ومحدَّد:

فالأمانـي حبل نسير عليهِ
فوق بحر الوجود كالبهلوانِ
والأمانـي يقْرضـنَ حبلَ الأماني
كالثواني يقرضن حبلَ الثواني

همس الجفون، ص٢٣

وفـــي قصيدة «النهر المتجمد» المكتوبة عام (١٩١٧م) يناجي النهرَ الذي يتجمد مدة من الزمن، لكنه يعــود بعدها إلى الجريان، فتتجدَّد الخضرة والألحان، ثم يقارن مع قلبه الشبيه بهذا النهر المتجمِّد، وينهي القصيدة قائلاً:

يا نهر ذا قلبي، أراه، كمــــــا أراك مُكبَّلا

والفرقُ أنك سوف تنشط من عِقالك، وَهْو.. لا

همس الجفون، ص٩

في تأملات الشاعــر مقارنات رقيقة مع الطبيعة، وإثارة أسئلة تنبعث في أعماق الجميع، وهذا ما يُكسِب الشاعر قدرة الوصول إلى قارئه، فلا يُغرقه بعوالم فلسفية نخبوية، بل يوجز الكــون وهمومه وغرائبه بكثير من السلاسة والخيال العذب، فنعيمة مؤمن بأن الخير والشر يسكنان معاً في النفس البشرية، فهو يدير هذا الحوار بين الشيطان والملاك:

سـمعت فـي حـلـمـي ويــا لـلـعـجـبْ
سمعتُ شيطاناً يُنـاجـــــي مـلاكْ

يـقـول: «إيْ بـل ألــف إي يــا أخـي
لـولا جـحـيـمـي أيــن كـانـت سـمـاكْ؟

ألـيـس أنّــا تـوأمــــــــــان اسـتـوى
سـرُّ الـبـقــــا فـيـنـا وسـرُّ الـهـلاكْ؟

فيقول الملاك:

وقـــال: «إي بـل ألــف إي يــا أخـي
مـن نــارك الـحـرّى أتـانــي الـنـعـيـمْ»

«وحـلّــق الإثـنـــان جـنـبـاً إلـــــى
جنبٍ وضاعا بين وشْيِ السَّديمْ»

همس الجفون، ص٦٢

وفي قصيدة «العراك» يقدم الشاعر الصراع بين الخير والشر على هيئةٍ تمثيلية، في حين يقف الشاعر طرفاً مشاهداً، في حَيْرة لا تنقطع:

دخل الشيطان قلبي فرأى فيه ملاكْ

وبلمح الطَّرْف ما بينهــما اشتد العراكْ

ذا يقول البيت بيتي فيعيد القــول ذاكْ
وأنا أشهد ما يجــري ولا أبدي حراكْ

....

وإلــى اليوم أراني في شكوك وارتباكْ
لست أدري أرجيمٌ في فؤادي أم ملاكْ؟

همس الجفون، ص٩٤

فيكــون الخيــر والشر حالة طبيعية، وصراعهما لن ينتهي، وعلينـــا أن نأخذ ذلك بديهيةً، وربما كانت الثقافة الروسية في بعض جوانبها أساس هذه النظرة، فالشاعر من أشد المعجبين بدوستويفسكي وتولستوي، وهما من أبرز وأعمق من عكس هذه المسألة في الإبداع، لذا فليس غريباً أن نقرأ:

فـــي الـنـــاس خـيــر وشــرٌّ
فـــي الــبـحــر مــد وجـــزرُ

همس الجفون، ص٩٥

كمـــا يرى **نعيمــة** أن الثنائيات المتناقضة تشكل العالم، والإنسان يحمل في قلبه طمأنينة القانــع، إلى جانب حُرقة الطامح، المستكشف والقلق الذي لا يكفُّ عن البحث، ففي قصيدة «إلى دودة» يقول:

ففي داخلي ضـدّان: قلبٌ مُسَلِّمٌ
وفكرٌ عنيدٌ بالتساؤل أضناني
تـوهّـــمَ أنّ الكون سرٌّ وأنّـه
يُنال ببحثٍ أو يُباح ببرهانِ

همس الجفون، ص٨٢

وهـــذه الثنائية تتأرجح أيضاً بين القلب المستسلم والآخر المنطلق المتمرد، فهو يخاطب البحر بقوله:

كـــأنـــمـــا فـيــــك مـثـلــــي
قـــلـــبـــان: عـــبـــدٌ وحـــرٌّ
هـــذا يـــروم فـــــــراراً
مِـــن ذا ولـــيـــس مـفــرُّ

همس الجفون، ص٩٥

إضافــة إلى ثنائية العقل والعاطفة، أو الواقع والخيال، ومــا بينهما من اتصال وانقطاع، وانسجام وتناقض:

ويــحَ قلــبٍ يــرى الخيـــال جمـالاً

ويـح عـقـلٍ يمحـو جمـال الخيـالِ

همس الجفون، ص٩٨

وهكــذا تمضـــي منظومة الشاعر الفكريـــة، التي ظل مخلصاً لها طــوال حياته وتجربته الشعريـــة والنثرية، وسنجد هذه النظرة الصوفية لدى كثيرٍ من شعرائنا وكتابنا، ولاسيّما ذوي الاتجاه الرومانسي، لكنها عند **نعيمة** أخذت طابعاً متكاملاً، فكل ما فعله تجسيد لها.

تفاؤل

تنبــع تفاؤلية **ميخائيل نعيمة** مــن قناعته العميقة بأن الإنسان صورة من صور الله، وأن وجوده في الحياة جزء بسيط من وجود أشمل وأطول، وأن ما يجري لحظة عابرة في الطريق إلـــى خلود دائم، فمن وحدة الوجــود، إلى التسليم بما في الحياة من متضادات منسجمة منذ الخليقة، تكون الدنيا منسجمة في سيرورتها الدائمة، وكل شيء يحمل عكسَه في حركة دائمة، يقول الشاعر في قصيدة افتتاحية مكتوبة عام (١٩٢٢م):

إذا سمــاؤك يومــاً

تحجَّبتْ بالغيــومْ

أغمضْ جفونك تبصرْ

خلف الغيوم نجومْ

همس الجفون، ص٧

وفـــي هذه القصيدة يعلن الشاعر عبارتــه الجوهرية: «اللَّحْد مهد الحياة»، ويردِّد الشاعر ميله إلى أن يكون مصدر محبة وعطاء للجميع، دون حساب:

واجعل اللهم قلبــي

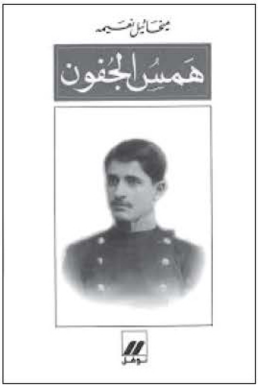
واحة تسقي القريبْ

والغريبْ

همس الجفون، ص٣٦

وعلينا أن نملأ روحنا بالحق والمحبة، فمنهما سنقطف ثمار ذلك:

لمّـــا أتتنـي بالأمس روحي
تشكو جروحاً فـوقَ الجروحِ
هَمَسْتُ سرّاً في روح روحي:
يـا روح غنّـي ولا تنــوحـي
فالعمـر لحـنٌ إذ تسمعينهْ
تَعِينَ منـــهُ مـا تنشدينهْ
والعيش حقلٌ تستثمرينهْ
يعطيك ممّـا تستودعينهْ



همس الجفون، ص ٦٥

من منا لا يتذكر قصيدة لا تنسى، كانت في الكتب المدرسية العربية كلها وما زالت؟ وقد شاعت شيوعاً عجيباً، لِما امتلكته من جمال وسهولة وفكرة بنّاءة، تملأ قارئها بالقوة والتحدي والأمل، ومن عناصر سحرها وبقائها أنها تصلح للكبار والصغار معاً، إنها قصيدة «الطمأنينة» التي كتبها الشاعر عام (١٩٢٢م):

سقف بيتـــي حديدْ ركنُ بيتـــي حجرْ
فاعصفي يـا ريـاحْ وانتحبْ يـا شجرْ
واسبحي يـا غيـومْ واهطلـي بالمطرْ
واقصفي يـا رعـودْ لست أخشى خطرْ

همس الجفون، ص٧١

الحرب والسلام

آمن ميخائيل نعيمة بالسلام، ولم يجد مسوّغاً واحداً للحرب، فهي في نظره لعبة وحشية لا تخـدم الناس، وتجعلهم وقوداً للمطامع والعصبيات، وقـد جسَّد الشاعر هذه المعاني في قصيدة «أخي» التي ذاعت كثيراً، وهي مرثية مهمة للحروب كلها، وسخرية مُرَّة منها:

أخــي إنْ ضجَّ بعد الحرب غربيٌّ بأعمالهْ
وقدَّس ذكرَ من ماتوا، وعَظَّم بطشَ أبطالهْ
فلا تفرحْ لمن سادوا، ولا تَشْمتْ بِمَن دانا

بلِ اركعْ صامتاً مثلي بقلب خاشــع دامٍ

لنبكيَ حظَّ موتانا

همس الجفون، ص١٢

وتنتهــي المقاطع الأخرى بعبارات: «سوى أجيــاف موتانا» و«سوى أشباح موتانا» و«نواري فيه موتانا» التي يكررها في المقطعين الأخيرين.

إنه مؤمن بعمق أن البشر إخوة، والعالم وطن جميع البشر، والحرب شرٌّ مطلق.

البنـاء الفنـي

هــل بنى **ميخائيل نعيمة** قصيدته علــى أسس محددة؟ فهي تبدو منطلقة وعفوية وقليلة الصنعة، قد تخدعنا، ولكن عند النظر في تكوينها نجدها شديدة الجِدة، متكاملة في رؤيتها، تتضافر اللغة والموسيقا والفكرة في بناء واحد، وهذا يعكس وحدة الباعث العميق، فهو قائم على الحرية والتأمل والتجديد، فنحس فوراً أننا أمام قصيدة مختلفة، فاللغة تكاد تقترب من لغة الناس العاديين، ليس فيها ميل إلى المفردات الصعبة والتراكيب الجَزْلة، لا بل هي أغنية يوميــة تلمح فيها البعد الفلسفي لمحاً شفافاً من بعيد، دون أن يفسد على النص غنائيته، بل رقصته البهيجة:

تنــاثـري تنــاثـري   يا بـــهجة النظرْ

يا مرقصَ الشّـمس   ويــا أرجوحة القمرْ

يـا أُرْغن الليـــل   ويا قيثارة الســحرْ

يارمــز فكـر حائـرٍ   ورســم روح ثائـرِ

يا ذكرَ مجدٍ غابرٍ   قد عافكِ الشّجرْ

تناثري تناثري

همس الجفون، ص٤٥

وعلى المنوال نفسه ينسج واحدة من أرقِّ ما قرأ العرب من شعر:

من سـراجي الضئيلْ   أسـتمدُّ البـصرْ

كلمـا الليـــل طـالْ   والظـلام انتشـرْ

وإذا الفجـر مـــات   والنهــار انتحرْ

فاختفـي يـا نجـومْ وانطفـئْ يا قمرْ

من سـراجي الضـئيلْ أسـتمدُّ البـصرْ

همس الجفون، ص٧١

هــذا الشعر هزَّ عرش القصيدة التقليدية المعاصرة، من البارودي حتى شوقي، ونبَّه بقوة إلــى أن الشعر انتقال مبدع مع تطور الحياة، وليس معرضَ مهارات، ولا نظماً فارغاً، بل ينبع مــن قلب نابض بالمشاعر واللغة، ولهذا صدمت هــذه الانعطافة الفنية حتى شاعراً مهجرياً هو إلياس فرحات فكتب:

لـغـة مـشـوَّشـة ومـعـنـــى حـائـرٌ

خـلـف الـمـجـاز، ومـنـطـق مـتـعـثِّـرُ

ومــال الشاعر إلى القصيدة القصيــرة التي تقول ما تريده بلا «نفس طويل أو قصير» بل تقول على قَدِّ الدفقة الشعورية، وخلال ذلك نلاحظ أن توزيع الأشطار والقوافي يأخذ شكلاً متنوِّعاً، كما في قصيدة «من سفر الزمان»:

روحي! فكم شبَّت وشابت سنينْ

من قبل أن بانت حواشيكِ

واليوم كفُّ الدهر تطويكِ

عَنَّا، ومَن يدري متى تُنشَرينْ؟

روحي وخلِّينا

بالأرض لاهينا

نرعـى أمانينا

في مرج أوهامِ

ما بين أيام وأعوامِ

تأتي وتمضي وهي سرٌّ دفينْ

همس الجفون، ص٢٥

ويأخذ هذا التوزيــع أشكالاً متعددة، وستشهد تمثُّلاتِها الكبرى في شعر ما سُمِّي بجماعة «أبولّــو» فيما بعد، وهي التي قفزت بالشعر العربي قفزات كبــرى إلى الأمام، وكانت تمهيداً طبيعياً للشعر العربي الحديث، وشعر التفعيلة تحديداً، فنقرأ للشاعر مثلاً:

أسير في طريقي في مهمهٍ سحيقِ
ووحدتي رفيقي ووجهتي الفضا
مطيّتي الترابُ وخوذتي السحابُ
ودرعيَ السّرابُ ورائدي الفضا

همس الجفون، ص٥٠

أو:

بل في ضلوعي نارُ تثيرها الأقدارُ
يا ليتها تختارُ سواي موقدا

همس الجفون، ص٥١

أو:

ألقيتُ دلوي بين الدّلاءِ
وقلت عَلّي أحظى بماءِ
فعاد دلوي مع الدّلاءِ
وليس فيه إلّا رجائي

همس الجفون، ص٦٣

أو:

هلّلي، هللي يا رياحْ وانسجي حول نومي وشاحْ
مِن خرير الغديرْ واهتزاز الأثيرْ
واختلاج العبيرْ في دموع الصباحْ
هللي، هللي يا رياحْ

همس الجفون، ص٨٥

وقد يستخدم الشاعر تقنية التكرار، كما في:

«**قهقهي، قهقهي يا رياح**»

«**صفّقي، صفقي يا رياح**»

«**ولولي، ولولي يا رياح**»

«**هوِّمي، هوّمي يا رياح**»

وينهي بقوله:

«أسكتي، أسكتي يا رياح»

كما نلاحظ تتابع الصفات بأسلوب العطف، مما سنلحظه بقوة في شعر الشابي خاصة.

وقد استخدم الشاعر تقنية الصوت المجرَّد، بعد أن ملأ شعره بالجَرس الهامس، والمفردات السهلة، كاستخدام صوت «دن دن» مكرراً في قصيدة «صدى الأجراس» من ديوان همس الجفون الصفحة ٣٨.

ومما له دلالة على الميل إلى السهولة والبساطة تخفيفُ المهموز من الأفعال والأسماء، كما نلاحظ في:

نفسي بأن تلجا لقصر سواهْ

همس الجفون، ص٣٠

أو مَن تشا قل خير إنسانِ

همس الجفون، ص٣٠

في الكلا في التِّبْر في رمل القفارْ

همس الجفون، ص٣٣

في ادِّعا العالم في جهل الجهولْ

همس الجفون، ص٣٤

في بُكا الأطفال في ضحك الكهولْ

همس الجفون، ص٣٥

ولا تجبري عظماً كسيراً بصدر من تحطمَ منه القلب في نوِّ أهواكِ

همس الجفون، ص٤٩

ومن اللافت إيقاعياً أن يكتب **نعيمة** في شكل إيقاعي جديد، جذره في بحر «الرَّمَل» كما في قصيدة «ذمك الأيام».

ذمك الأيام لا ينفعكْ إنما الأيام لا تسمعكْ

فهي منك الظل يا صاحبي عجباً ظلك كم يخدعكْ

همس الجفون، ص٧٩

وفي المجموعة قصيـــدة مكتوبة على بحر نادر جداً، مبني على تفعيلة هي: مستفعلاتن، يقول **نعيمة**:

ألقيتُ دلوي بيـن الدّلاءِ

وقلت عَلِّي أحظى بماءِ

همس الجفون، ص٦٣

وقـــد وردت منه نماذج نادرة فـــي الشعر العربي القديم كله، عند الأعشى وعلي بن الجهم وأبي العلاء المعري وحازم القرطاجني، ومن أمثلته قول مطيع بن إياس:

يا لهف نفسي على الشبابِ إنـي عليـــه لفي اكتئابِ

الحماسة، البحتري، ص٣٨٣

وقد عدَّه بعضهم من مخلَّع البسيط.

لســـت هنا في معرض تناول اتهامات الشعر المهجري بالضعف، وقد خاض فيها كثيرون، علـــى رأسهم طه حسين، لكنها عكست روحـــاً محدودة في التجديد أو معادية له، وقد تحدَّث **نعيمة** عن فهمه المفتوح للغة والوزن، وإن كنا نقع على ضرورات تخدش جمال الإيقاع، كمدِّ الحركة إلى حرف، كما في:

من حيث حكتِ أنت أبهى النسيجْ

همس الجفون، ص٣٢

وقَّعتكِ يدُ فنان خفي لا أراه

همس الجفون، ص١٩

تدبّـين فـي حضن الحـياة طليقـةً ولا هـمّ يـضنيـكِ بـأسرار أكـوانِ

همس الجفون، ص٨٣

لكـــن هذه المآخذ وأشباهها عابرة أمام «همس الجفون» ذلك الصرح الذي بناه **ميخائيل نعيمة** في وقت مبكر جداً، في الربع الأول من القرن العشرين.

وأخيراً أحب أن أترككم مع هذه الترتيلة العذبة للشاعر، وهـي آخر قصيدة في المجموعة، باسم «الجوع»، وقد كتبها بالإنكليزية، ثم نُقِلتْ إلى همس جفونه:

ألقت الأقدار في قلبي حبة

وسرعان ما اشتبكت جذورها وتمادت

وتضخَّمت ساقها وتعالت
والتفَّت أغصانها وترامت
إلى أن حجبت عني الأرض والسماء
وهاهي اليوم مثقلة بثمار
ما إخال الملائكة يتذوقون مثلها
وأنا الذي يغذّيها بعصير قلبه
وإن أكُ جائعاً حتى التلف
لست أجرؤ أن أمد يدي
إلى ثمرة من ثمراتها

همس الجفون، ص١٤٥

المصادر والمراجع

(١)- الحماسة، البحتري، تحقيق: د. محمد إبراهيم حور وزميله، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، أبو ظبي، ٢٠٠٧م.

(٢)- الغربال الجديد، مؤسسة نوفل، الطبعة٢، بيروت، ١٩٧٨م.

(٣)- الغربال، مؤسسة نوفل، الطبعة١٥، بيروت، ١٩٩١م.

(٤)- همس الجفون، ميخائيل نعيمة، منشورات نوفل، ط٦، بيروت، ٢٠٠٤م.

اللَّهفة السوريّة

د. سلاف معروف

الحروب والكوارث المختلفة الطبيعية منها أو التي اقترفها الإنسان، علاقات وأخلاقيات (وليدة الظروف المستَجِدَّة)، بقدرِ ما تسمح لما كان مستقراً في الأعماق بأن يطفو على السطح؛ الغَث والسمين، الخِردَة والبقايا البشرية، وكثيرٌ من الكنوز التي كانت مدفونة في قاع النفسِ البشرية، ولم يخطر على بالِ أحد، محاولة النَّبش، وسحبها إلى حيث الضوء والهواء!

مِن تلك «اللُّقى الثمينة»، اضطرابٌ لم يكن معروفاً كثيراً، وسمحتُ لنفسي أن أُطلِق عليه «اضطراب اللهفة السوريّة».

سأحدثكم عنه، من خلال - قصة- عنوانها «حكايةُ يومٍ شاميّ»...

- يوم السبت الفائت، من لحظة استيقاظي، انتابتني حاجة ورغبة، لا تقاومان، لأن أتسكَّع في شامنا. فبعدَ غيابٍ قاربَ السنوات الخمس، لم أستطعْ أن أقومَ بعد عودتي، بأكثر من زيارتين يتيمتين.

- اتصلتُ بمكتب التكسي، لأننا نقطن في جزيرة لم يصلها بعد، أي نوع من أنواع الخدمات،... رنَّ (موبايلي). وظهرَ على شاشته اسم «أبو يزن» قبل أن أُحييه، بادرني: كل عام وأنتِ بألف خير، أنا عند مدخل البناية، تفضلي... بانتظارك... نزلتُ، سلّمتُ عليه، وتمنَّيتَ له ولعائلته أطيب التمنيات. ابتسمَ قائلاً، فيما يقود سيارته بهدوء باتجاه (مدحت باشا):

هل تعرفيــن أنَّ صاحب المكتب اتصلَ بــي، بالذات، لأنني سألته منذ عدةِ أيامٍ عنك، لأطمئن على أخبارك، فمنذ شهور لم ألتقِ بحضرتك؟!

هذا الشاب المبتسم والمتفائــل دائماً، ابن (قدسيا)، تعرَّض للتهديد وحُرِق محلَّه هناك، وخســرَ كل شيء، وبعد إصرارٍ من عائلته ذهب إلى بلدٍ خليجي، واحتمَلَ العيشَ على مضضٍ، ومــا لبثَ أن مزَّقَ أوراق الإقامة، لــه ولأولاده ولزوجته، وعاد إلى سوريــة، أوصلني إلى آخرِ نقطةٍ في سوق مدحت باشا، يُسمَح للسيارات أن تصلها، في ذاك الوقت، من النهار. تشكَّرته، ودعواته القلبية تلاحقني!

مشيــتُ في السوق المسقوف، بخطــواتٍ متأنية، وكنت أشعر مع ذلــك بأنني أطير وأَنطُّ وأقفز فوق الحجارة السوداء، ولم تؤثّر الحرارة اللاهبة والجو الخانق في بهجتي...

أمشــي، ووجهتي (مَشغَل صغير) على رصيف الطريــق المستقيم، قبلَ باب شرقي، ويبعدُ أمتاراً قليلة عن (حديقة شهداء السريان)...

روائــح المكان تختلــط لأستنشقَ عطراً شاميــاً فريداً، تمتزجُ فيه رائحــة الزعتر بالهيل والقرفة والبخور، ورائحــة الزعفران والصندل والمسك والــوردة الشامية والفُل والياسمين والتمــور والشاي والبابونج، وسُكَّر البنات والقهــوة والمكسّرات (الموالح) والخشب، والعسل، وصابون الغار بتنويعاته وحتى رائحة الأصوات/ أصوات العابرين وأصوات المقيمين في تلك المحلات العتيقة العريقة...

وصلــتُ إلى مشغلِ (السيوف الدمشقية)، التي لا يَعرف سرَّ صناعتها وزخرفتها وحفرها، سوى قلَّة أصيلة وأمينة ووفيّة، فلا تبوح بالأسرار، ولا تشي بأيٍّ كان!

استقبلني عند بابه الزجاجي، صديقاي الجديدان (المعتَّقان).

منذ التعارف الأوّل أصرّا على إشهارِ ديانتهما وقالا: إنَّ الدين الذي يعتنقونه هو «سورية» وإنَّ الطائفة «سوريّة».

قبــل أن أجلس، سألني «ريمون» الأرمني، أباً عن جد! فوراً سأضع الركوة على النار، أكيد تريدين كأسَ ماءٍ بارد! أتريدينه من حنفية الفيجة أم من الثّلاجة؟

– طبعــاً رجوته أن تكونَ من الحنفية، وتذكرت تلك الحنفية، في مدخل البيت، في ساحة عرنوس والماء المثلّج الذي كان يتدفق منها، بعد دقائق قليلة من فتحها...

فيما نحن نحتسي القهوة، ونتحدث في السياسة والعمل والغربة وأعداء الداخل والخارج، والاحتلال العثماني والدول الاستعمارية الحديثة، بأبشعِ نموذجين لها (الإنكليزي والفرنسي) اللذيــن قسّما بلادنا، أقذرَ وأذكى تقسيم، في معاهــدة «سايكس بيكو» الأولى، التي جعلت أبنــاء تلك الأقطار، وفي معظم الأحيان (أكثر تعصُّبــاً وعنصرية) في علاقتهم مع الأشقاء في الأقطار المجاورة، والذين كانوا قبل بضعة عقود، يشكّلون وإياهم (وحدة كاملةً مكتمِلَة متكاملة) وممتدَّة منذ آلاف السنين، تاريخياً وجغرافياً وحضارياً وثقافياً وإنسانياً...

فــي ذلــك الوقت، رنَّ جوَّالي، رأيــتُ الاسم، واستغربت أن يكــون الاتصال من صديقي «لــؤي»، ابن حي الميدان العريــق، ومن زوجته «لينا» ابنة القنيطــرة، التي ما زالت قريتها محتلَّــةً ومدمَّــرةً كليّاً، من الصهاينة، نعــم، استغربتُ الاتصال لأنني كنــتُ البارحة مدعُوةً كمــا كلّ أسبوع، لقضاء يــوم الجمعة، وتناول ما لذَّ وطابَ في مطبخنــا السوريّ، طبعاً مع شلَّــةٍ ظريفةٍ، ومن أركانها: ابن خال «أبو آية»، وزوجتــه «كاميليا» الفلسطينية حتى النخاع، وصاحبــة الحضور الدائم والجميل «وفاء» ذات الجذور المغاربية الجزائرية، وابنتها «سما» الشركسية القحَّة، من طرف الأب...

المهم أَعدّتُ الاتصال، وقبلَ كلمة: (كيفكن؟) تساءلتُ: (خير؟! في شي؟!).

أجابني لؤي بسؤال: أين أنت؟! في البيت؟!

قلت: لا، أنا في دمشق القديمة، مع أصدقائي، لماذا؟!

- لأننا عرفنا أن انفجاراً ضخماً حدثَ حيث تقطنين، وخفنا عليكِ!!!

- فَهمَ أصدقائي الذين أنا في ضيافتهم ما جرى.

وأسرعَ «أبــو شربل» إلى موبايله، وسمعناه يقول: أهليــن سعيد، كيفك؟ كيف الأحوال في قدسيا؟ هل حدث عندكم شيء؟ هل فهمتَ ماذا جرى بجواركم؟!

في تلك الأثنــاء رنّ هاتف «ريمون»، ابتسمَ وهو ينظر إلى الشاشة: إنها صديقتي الرائعة، ابنة حي القابون، سأترككم تستمعون إلى المكالمة، لأنني أتوقعُ سببَ اتصالها! وسمعناه وهي تسألــه بلهفة عن صحة القطة الصغيرة التي اختارت مشغلــهُ ومصطبته الضيقة، سَكَناً لها، فالقطــة أُصيبَتْ على ما يبدو، بالتسمّم، وكانت مريضة جداً، وها هي «ديمة» تتصل لتطمئن عليها يومياً!!

مــا هــي إلّا دقائق حتى رنَّ هاتفي من جديد، ولم أنتبــه إلى أنه رقمٌ دولي، جاءني صوت أخي الحبيب «أحمد» من تورنتو في كندا: أين أنت؟! لمّا أخبرته قال: الحمدلله أنكِ لستِ في البيت، لأنني قرأتُ أن الانفجار كان قوياً جداً، وكنت ستخافين يا أختي وترتعبين...!

اتصلت بمكتب التكسي لأعود إلى المنزل، واتفقنا على الانتظار في ساحة باب توما.

توقفــتُ في طريقي، مــن القشلة إلى الساحة، لأتفرَّج على عرضٍ للكشافة، وللمصادفة كنت بجوار دكان صيفي فيه كل أنواع الخضار والفواكه، الآتية بمعظمها من قرى جبل الشيخ (حينــه) وغيرها، فاشتريت ما ظننتُ أنني قادرة علــى حمله، بالإضافة إلى بعض الحاجيات الأخرى التي يعجُّ بها الدكان على الرغم من ضيقه...

بصراحــة، لم يكن تقديري في محلِّه، فقد كان الحِمْلُ ثقيلاً، كنت أتوقفُ بين حينٍ وآخر لأستريح ولِأُبدّل بين اليد اليسرى واليد اليمنى، وكأنّ ذلك قد يُغَيّر من واقع الأمر شيئاً!!

فيمــا أحاول الإسراع في السير لأصلَ إلــى ساحةِ باب توما، قبلَ وصول التكسي، ترنّحتْ حقيبــة يدي وتدحرجَتْ عن كتفي، لتسقطَ على الأكياس التــي أحملها، رأيتُ أمّاً شابّة تسيرُ قريبــاً منــي وتدفعُ أمامهــا عربة فيها طفل جميــل ويتمسَّك بها طفلٌ ثــانٍ، تقدّمَتْ صوبها مبتسمــةً! هل أستطيع طلب المساعدة؟! فوراً أجابتني: طبعاً، ماذا تريدين؟! آسفة لإزعاجك، هل تستطيعين تعليق حقيبتي على كتفــي؟ ابتَسَمَتْ وفوراً أمسَكتْ بالحقيبة ورَفَعَتها وأَبْعَدَت شعــري الطويــل عن وجهي وعن كتفي حتى لا أتضايق! ثم سألتني: إلى أين أنتِ ذاهبة؟ قلتُ لها: سأنتظر هنا، عند البوابة، فالتكسي قادمة لأخذي...

قالت! حسناً، ظننتُ أنّ مشوارك بعيد، وأحببتُ أن أساعدك في حملِ هذه الأكياس الثقيلة!! شكرتها من كل قلبي وتمنيتُ فيما بعد، لو أنني عرفتُ اسمها وعنوانها...

قطعتُ الأمتــار القليلة ووقفتُ قبالة الدوّار عند البوابة المغلَقَة، في قلب الساحة، رمَيت الأكياس على الأرض، وتنفّست الصعداء...

مــا هــي إلا دقائق حتى مَشَــتْ باتجاهي سيــدة، وتوقفت على بُعد خطــوات مني، على الرصيف، تنتظر (سيرفيساً) أو سيارة أجرة،.. ربما...

بصــدقٍ أقولها إنــي أردتُ معرفة إلى أين هي ذاهبة، وامتنعتُ عــن سؤالها لقناعتي بأنَّ وجهتها لن تكون كوجهتي...

وأنــا فــي غمرةِ أفكاري، توجَّهَت نحــوي وسألتني: هل أنتِ ذاهبة إلــى جرمانا؟ أجبتها: للأســف لا، فقد كنتُ أودُّ أن أدعوكِ لأنني أنتظر تكسي، من مكتبٍ في منطقتنا ... فابتسمت قائلــة: زوجي في طريقهِ إلى هنا، لنذهب بسيارتنا إلى جرمانا، وظننتُ بأنكِ تنتظرين وسيلةَ مواصلات مع هذه الأحمال، فأحببتُ أن نوصلكِ في طريقنا!!

قلبــي كان يرقص فرحاً، وروحي وملامــح وجهي، وأنا أتشكَّر تلك السيدة، وأشعر بعرفان كبير لهذا الخير في النفوس، ولهؤلاء الطيبين!

جــاءت التكسي، وضعــتُ حاجياتي بجانب السائق، وجلستُ فــي المقعد الخلفي، فتحتُ الشُّباك لأتنفس ليل دمشق، سَرَحَت عيناي مع القمر، وابتدأ العزف في ذهني: «هذا المساء، مســاء السبت، (١٥/٦/ ٢٠١٩م)، تأكــدتُ من وجودِ اضطرابٍ نفسيّ، تعاني منه أعداد كبيرة مــن السوريين، وقد أفرَزَتهُ الحــرب العميقة الشاملة، التي طالَــتْ ونَسَفت ركائز (المجتمع السوري)، يُدعى هذا الاضطراب بـ«**اضطراب اللَّهفة**»؛ ولن أترَدَّدَ في أن أُرَدّد: إنه «**اضطراب اللَّهفة السورية**».

إنخيدوأنَّا
أقدم شاعرة معروفة في تاريخ البشرية

د. عيد مرعي

يتوجب علينا قبل الحديث عن هذه الشاعرة إعطاء فكرة موجزة عن تاريخ قومها الأكاديين، متى ظهروا، وأين؟ وعن دولتهم التي أسسها شاروكين Šarrukin (الملك الحقيقي، الشرعي) في منتصف القرن الرابع والعشرين قبل الميلاد في جنوبي بلاد الرافدين (٢٣٥٠- ٢١٥٩ق.م).

بالتأكيد سبق وجود الأكاديين في جنوبي بلاد الرافدين تأسيس دولتهم، فأسماء كثيرٍ من ملوك وحكام ممالك المدن السومرية في عصر السلالات السومرية الباكرة (نحو ٢٩٠٠- ٢٣٥٠ق.م) هي أسماء أكادية. وترد أسماء عَلَم أكادية في نصوص سومرية يعود تاريخها إلى القرن السابع والعشرين قبل الميلاد. وظهرت ملكات سومريات تحمل أسماء أكادية مثل الملكة «بوأبي» ملكة مدينة أور، والملكة «كوبابا» ملكة مدينة كيش في القرن السابع والعشرين قبل الميلاد، وبدءاً من نحو (٢٥٠٠ ق.م) تظهر نصوص مكتوبة بهذه اللغة التي سُميت بهذا الاسم، وكذلك الدولة، نسبةً إلى مدينة «أكاد Akkad» (موقعها غير معروف حتى الآن) التي كانت معروفة قبل زمن شاروكين واتخذها، بعد أن سيطر عليها، عاصمة لمملكته بعد أن قضى على «أورزابابا Ur-Zababa» ملك مدينة كيش. لم يكن شاروكين ينتسب إلى أصلٍ ملكي، ويذكر ذلك صراحة في أسطورة له تتحدث عن حياته، يقول فيها:

«أنا شاروكين الملك القوي، ملك أكّاد، كانت أمي كبيرة كاهنات، ولم أعرف أبي. سكن إخوة أبي (أعمامي) في الجبال. مدينتي هي «أزوبيرانو» (الزعفران) التي كانت تقع على ضفة

الفــرات. حملت بي أمي كبيرة الكاهنات، وولدتني سراً، ثم وضعتني في صندوقٍ من القصب أغلقــت بابه بالقار، ورمتني في النهر الذي حملني تياره إلى «أكّي Akki» الساقي (البستاني) الــذي انتشلني. «أكّــي» البستاني تبناني وربّاني، وعلمني مهنــة البستنة. عندما كنت بستانياً أحبتني الإلهة عشتار، سُدْتُ على ذوي الرؤوس السوداء وحكمتهم...»(1).

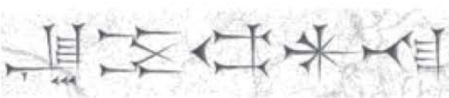
تمكــن «شاروكيــن» بعد أن سيطر علــى الحكم في مدينة كيش، مــن توحيد مناطق بلاد الرافديــن، من الشمال إلى الجنــوب، في دولة واحدة وسّع حدودها لتصل إلى سواحل البحر المتوســط الشرقيــة، إذ حصل من الجبــال الساحلية السورية على أخشــاب الأشجار الأرز والصنوبر والسرو اللازمة لبناء القصور والمعابد. كما ضم إليها أجزاء من هضبة الأناضول، ومنطقــة عيلام فــي جنوب غربي إيران. وبنــاءً على ذلك عُدَّت دولتــه أول إمبراطورية في التاريــخ. وخلفه على عرشها أولاده «ريموشــ Rimuš ومانيشتوسو Maništusu» وأحفاده من بعــده، وأشهرهم حفيده «نارام سين» (محبوب سين) Naram-Sin (٢٢٦٠- ٢٢٢٣ ق.م) الذي سيطر على مناطق جديدة تقع على سواحل شبه الجزيرة العربية الشرقية، وأطلق على نفسه لقب «ملك جهات العالم الأربع Šar kibratim arabaim»، وألّه نفسه.

اعتلــى العرشــ الأكادي بعده ابنه «شار كالي شــارّي Šar kali šarri»: ملك كل الملوك (٢٢٢٣ - ٢١٩٨ ق.م)، الــذي كان عليــه مواجهة خطرين كبيرين هــددا كيان الإمبراطورية الأكاديــة، ألا وهما: خطر القبائل الأمورية البدوية من الغرب من بادية الشام، وخطر القبائل الهمجية البدائية من الشرق من منطقة جبال زاغروس. وقد تمكن من صدّهما بنجاح. دخلت الدولــة الأكادية بعده في مرحلة من الضعف سببــه التنازع على العرش وكثرة المطالبين به، وانتهــت بسقوطهــا في العام (٢١٥٩ق.م) على أيدي الغوتييــن الذين جاؤوا من مناطق جبال زاغروس. وبذلك غاب الأكاديون عن المسرح السياسي الرافدي، إلا أن لغتهم بقيت مستخدمة فــي كل بلاد الرافدين، وفي بعض المناطق المجاورة، سنيناً طويلة، وانقسمت مع الزمن إلى لهجــات متعــددة سُميت بأسماء المناطق التــي سادت فيها، بابلية، آشوريــة... إلخ، واستمر استخدامها إلى ما بعد سقوط بابل بيد الفرس الأخمينيين في العام (٥٣٩ ق.م).

اهتــم ملــوك أكاد ببناء المعابد للآلهــة المختلفة التي عبدوها، وفــي مقدمتها الآلهة السومرية المشهورة التي أعطوها أسماء أكادية، مثل شماش إله الشمس (أوتو بالسومرية)، وسين إله القمر (نانا بالسومرية)، وعشتار إلهة الحب والحرب والخصب (إنانا بالسومرية).



إنخيدوأنّا


En he du an na

ورمموا ووسعوا أبنية المعابد السومرية المعروفة، إذ كان للآلهة والإلهات معابد كثيرة منتشرة في مختلف المدن الرافدية، تُعبَد فيها هذه الآلهة والإلهات، وتوجد فيها كاهنات تسهرن على إقامة الطقوس الدينية والعبادات والاحتفالات والصلوات المطلوبة والضرورية بحسب مفهوم تلك الأزمنة القديمة. وأشهر الكاهنات المعروفات ابنة الملك شاروكين الأكادي مؤسس أول إمبراطورية في التاريخ (٢٣٥٠- ٢٢٨٤ ق.م) المدعوة «إنخيدوأنّا Encheduanna» التي عيَّنها والدها كاهنة كبرى للإله «نانا Nana» (سين باللغة الأكادية)، إله القمر في مدينة أور الواقعة في أقصى الجنوب الرافدي) وذلك لضمان سيادته على ذلك الجزء المهم من إمبراطوريته التي ضمت بلاد الرافدين وأجزاء من سورية والأناضول. وخلفتها في منصبها الديني المدعوة «إنمينانا Enmenana»، ابنة نارام سين أشهر ملوك الإمبراطورية الأكادية وحفيد شاروكين الأكادي، و«إنانيدو Enanedu» ابنة المدعو «كودور مبوك Kudurmabuk» مؤسس مملكة لارسا الأمورية (١٨٣٤- ١٧٦٣ ق.م). وهي أول امرأة تحمل لقب «إن EN» السومري الذي يعني «سيد، كاهن أكبر، أمير» الذي يدخل في اسمها السومري الذي يعني «السيد، أو الكاهن الأكبر لـ «آن» إله السماء السومري، والذي يدل على أنها كانت أيضاً كاهنة كبرى لهذا الإله في معبده الرئيس في مدينة أوروك. يتألف الاسم من عدة مقاطع: إن - خي - دو - أن- نا، ويعني «الكاهن الأكبر زينة السماء، أو إله السماء آن». ويعدُّ لقب «إن» أهم لقب يُطلق على بنات الملوك، وكان عادة يطلق على ملوك مدينة أوروك في عصر السلالات السومرية الباكر، وعلى ملوك إبلا السورية في القرن الثالث والعشرين

قبل الميلاد. ويبدو أن تعيينها في معبدي هذين الإلهين الكبيرين من الآلهة السومرية كان هدفه دمج السومريين بالأكاديين وتقوية دعائم التواصل بينهما أنّهما ينتميان لمملكةٍ واحدة. وربما يعبِّر اسمها على هذا الهدف، إذ يبدو أنه ليس اسمها الأصلي. تدعى أمها «تاشلولتوم Tashlultum» التي كانت على ما يبدو كاهنة كبرى أيضاً لإله القمر نانا في مدينة أور وورثتها في هذا المنصب. وكانت أصلاً زوجة لوغالزاغيزي ملك أوروك السابق الذي انتصر شاروكين الأكادي عليه، وأخذ زوجته، التي أنجبت له أولاده المعروفين: ريموش ومانيشتوسو وإنخيدوانّا.

كان الاستيلاء على حريم الملك المهزوم تقليداً معروفاً في الشرق القديم مارسه الملك المنتصر دون رادع، إذ يعني أن كل الأسرة الملكية أصبحت خاضعة للملك المنتصر. بقيت إنخيدوانّا في منصبها الديني حتى بعد وفاة والدها شاروكين، واستمرت فيه حتى عهد ابن أخيها «مانيشتوسو» المدعو «نارام سين» أشهر ملوك الإمبراطورية الأكادية. وبقيت ذكراها محفوظة في ذاكرة الأجيال اللاحقة قروناً عدة، وعُدَّت شبيهة الآلهة.

هناك خلاف بين الباحثين حول تأريخ حياتها، فبعضهم يرى أنها عاشت ما بين (٢٣٠٠- ٢٢٢٥ ق.م)، في حين يرى بعضهم الآخر أنها عاشت ما بين (٢٢٨٥- ٢٢٢٥ ق.م).

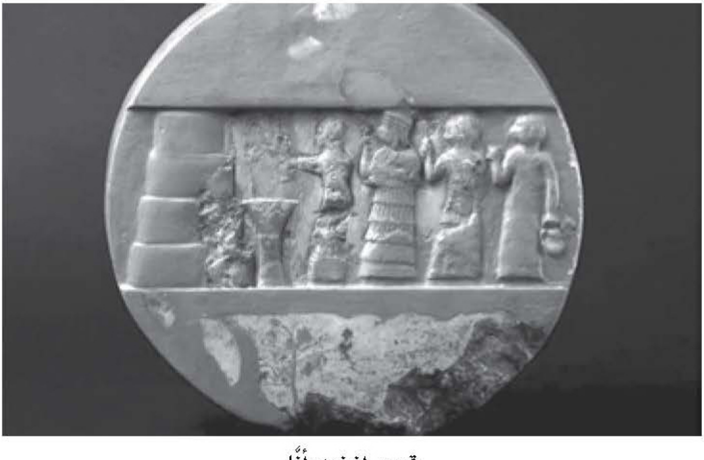
تُنسب إليها مجموعة من الأشعار والترانيم الدينية في مديح الإلهة «إنانا» (عشتار باللغة الأكادية) إلهة الخصب والحب والحرب، وهذا ما جعلها تُعدُّ أقدم شاعرة وكاتبة معروفة في التاريخ لأنها كانت تُذيل قصائدها باسمها، بعكس من سبقها الذين لم يذكروا أسماءهم، سواء كانوا ذكوراً أم إناثاً. وهي أقدم من الشاعرة الإغريقية «سافو Sappho»، التي كانت تعدُّ أقدم شاعرة في التاريخ، والتي عاشت في القرن السادس قبل الميلاد (نحو ٦٣٠- ٥٧٠ ق.م) بأكثر من ثمانية عشر قرناً[٢].

ومن الجدير بالذكر أن الشعر قديم قدم الزمن، أوجده الإنسان لتمجيد الآلهة أولاً ثم الأمراء والملوك، وكان أشبه ما يكون بالغناء الذي يُنشد في المناسبات الدينية للتعبير عما يجول بخاطر الإنسان من مشاعر وأحاسيس تجاه الآلهة والملوك. ويمكننا القول: إن كلمة «شعر» العربية مأخوذة من لغات المشرق العربي القديم، فهي ترد بالصيغة نفسها تقريباً في الأكادية والأوجاريتية والآرامية والعبرية. وكثيرةٌ هي الأساطير والملاحم الشرقية القديمة التي كُتبت شعراً... كأسطورة «نزول عشتار إلى العالم السفلي» السومرية،

وأسطـورة خلق الكون «إنوما إليشـ» البابلية، وأسطورة «دورة بعـل»، وأسطورة «أقهات» الأوجاريتيتان، وغيرها كثير.

وكان يُعلَّـم الشعـر، إلى جانب علـوم العصر الأخـرى مثل الحساب والكتابـة، والفلك، والجغرافيـة، والتاريـخ، واللغة، في المدارس الملحقة بالقصـور والمعابد، والمعروفة باسم «إ- دوب - بـا» باللغـة السومرية، و«بيـت طوبيِّم» باللغة الأكادية، الـذي يعني حرفياً «بيت الألـواح» الطينية، لأن الطين كان مادة الكتابـة الأساسية في بلاد الرافدين (العراق القديم) وسورية القديمة.

عثر الآثاري الإنجليزي ليونارد وولي L. Woolley خلال حفرياته الأثرية في موقع مدينة أور القديمـة (المُقيَّر) في جنوبي العراق في العام (١٩٢٧م) على قرصٍ منحوتٍ من الألباستر في معبـد الإله (نانا) نُحتت على أحد وجهيه نحتاً نافراً صورة إنخيدوأنّا، كما اكتشف أساسات المعبـد الرئيس فـي أور (غيبارو) وقبور الكاهنـات اللواتي كن يخدمن فيـه، ومن بينها قبر «إنخيدوأنّا»، وتحدث عن ذلك في كتابه «حفريات في أور» الذي صدر في العام (١٩٥٤م). لكن لم تظهر أهمية «إنخيدوأنّا» إلا بعد أن نشر اللغوي الألماني «أدم فالكينشتاين A. Falkenstein» أول مقالـة علميـة عنها في العام (١٩٥٨م)، وكانت بعنـوان «إنخيدوأنّا» ابنة شاروكين الأكادي «Enhedu'anna، Die Töchter Sargons von Akkad»، وتـلاه باحثـون آخـرون (وليام هالو W.W. Hallo، وفان دايك Van Dijk) بنشر كتاباتها وأشعارها في العام (١٩٦٨م).



قرص إنخيدوأنّا

لـم تُعرف «إنخيدوأنّـا» بأشعارها وكتاباتها فحسب، بل من الآثـار أيضاً، فهناك خاتمان أسطوانيـان يحمـلان اسمها يعـودان إلى خادماتهـا، ويؤرخان على عهـد والدها شاروكين الأكادي، عُثـر عليهما في مقبرة أور الملكية التـي اكتشفها ليونارد وولي. هذا بالإضافة إلى القرص المنحوت مـن الألباستر الذي أشرنـا إليه (قطره نحو ٢٦سـم وسمكه نحو ٧ سم) ويحمـل كتابة نذرية علـى الوجه الأول تقول: «إنخيدوأنّا» كاهنة الإلـه نانا، زوجة الإله نانا، ابنة شاروكين. ونُحِتتْ على وجهه الثاني نحتاً نافراً عبارةٌ عن مشهدٍ في الوسط تقريباً تظهر فيه «إنخيدوأنّا» متبوعة بوصيفتين أو خادمتين لتساعداها في عملية تقديم أعطية، أو سكب المـاء المقدس، وتبدو أكبر منهما قليلاً، وترتدي لباسـاً طويلاً مدرجاً على شكل مدرجات، تغطيهـا خطوط متموجة بشكلٍ طولي، وتلبس علـى رأسها غطاءً ثقيلاً كان شائعاً للنساء في العصـر السابق لعصرها، ويتدلى مـن تحت الغطاء شعرها الطويل علـى كتفيها. ويتقدمها شخصٌ صورته مشوهة يبدو أنه كاهن ليساعدها فـي سكب الماء المقدس في إناء موضوع أمام بناءٍ مدرج على شكل زقورة. كما عُثر على تمثالٍ لها يعود إلى عصر مملكتي إسين ولارسا (٢٠٠٠- ١٨٠٠ ق.م)(٣).

يبلـغ عدد الترانيم الشعرية المنسوبة إليها اثنتيـن وأربعين ترنيمة تمدح فيها المعابد التـي كانت موجودة فـي مدن بلاد سومـر وأكاد مثل أور وأوروك وإريـدو ونيبور وسيبار وإشنونـا. ويبدو أن الهدف من ذلك كان خلـق وحدة دينية بين المدن السومرية والأكادية، بغيـة تقوية الحكـم الأكادي وتسهيل عملية الحكم والإدارة. وقـد كُتبت تلك الترانيم على سبعـة وثلاثين لوحاً طينياً، ويُؤرخ معظمها على عصر سلالـة أور الثالثة والعصر البابلي القديم، أي بعد عدة قرون من وفاتها، الأمر الذي يدل على أهميتها حتى بعد وفاتها بزمنٍ طويل. وتُعرف هذه المجموعة من الترانيم بعنوان «ترنيمات للمعبد السومري»، وهي أقدم مجموعـة من نوعها. لم يكن غريباً على نساء وبنات الملـوك تعلّم القراءة والكتابة وعلوم العصر المختلفة، فذلك كان متاحاً وضرورياً لأولئك اللواتي سيتبوأن مناصب دينية. وربما لم تكتب هي بنفسها أعمالها الشعرية، بل دَوّنَها كتّاب محترفون كانوا موجودين في المعابد السومرية، بأمرٍ منها.

لكن عمـل «إنخيدوأنّا» الأشهر هو «مديح إنانا» (نين- مي- سار- را Nin-Me-Sar-Ra) الـذي هو تضرع ومدح للإلهة «إنانا»، ويتألف من مئة وثلاثـة وخمسين سطراً نُظمت باللغة السومريـة، ومطلعها «سيدة النواميس الإلهية كلها ذات النور الساطع». والمقصود بالنواميس

الإلهية مجموعــة المظاهر الحضارية المنسوبة للآلهة، التي انتشرت بين البشر. ترجمَ ذلك العمل إلى اللغة الإنجليزية ونشره في العام (١٩٦٨م) الباحثان الأمريكيان المختصان باللغتين السومرية والأكادية وليــام هالو Hallo، W. W، وفان دايك Van Dijk، J.J. ثم ترجمته أنيتي تسغول A. Zgol إلى الألمانية. وقد وصفها وليام هالو بأنها شكسبير الأدب السومري.

إنَّ الأسطــر الخمسة وستيــن الأولى موجهة إلــى الإلهة إنانا مع ذكــر صفاتها الحربية والإخصابية، فهي التي تدمر الأعداء وتخرب بلدانهم، وترسل عليهم العواصف والفيضانات، لكنها مــن جهة أخرى الأم الحنون التي تهب البشر الحــب والإخصاب والدفء والحنان. ثم تقــارن هذه الصفات مــع صفات «آن» إله السماء السومري المشهــور والد «إنانا». بعد ذلك وُصِفَ حزن «إنخيدوأنَّا» على وجودها في المنفى خارج معبد أور الرئيس، الذي يبدو أنه كان نتيجة لاضطرابــات سياسية حدثت في جنوبي بلاد الرافدين في أعقاب وفاة شاروكين والد إنخيدوأنَّا وتسلم أخيهــا ريموش العرش. ثم تتحدث عن مدينتي أور وأوروك، وتطلب شفاعة «نانا» إله القمر الذي يستجيب لتضرعها وشكواها، ويعيدها إلى معبده في مدينة أور. وتعدد السطور (١٢٢- ١٣٥) الصفات الإلهية لـ«إنانا».

ويصــف مؤلفها طرد إنانا – نفيها- من مدينة أور ثــم عودتها إليها، وهو مرتبط بـ«لعنة أكاد» التــي أطلقهــا الإله «إنليل» كبير الآلهة السومرية على الملــك الأكادي نارام سين الذي اعتــدى على معبد «إنليــل» الرئيس في مدينة نيبور، والذي كان محجــاً يقصده السومريون سنوياً لتقديم الأضاحي وإقامة الصلوات للإله إنليل.

حديثاً قــام المؤلفان الأمريكيان صمويل نوح كريمر المختصــ باللغة والتاريخ السومري والشاعرة ديانا ولكشتاين بجمع تلك الأعمال وترجمتها ونشرها بعنوان:

- Wolkstein, D., Kramer, S.N., Inanna Queen of Heaven and Earth: Her Stories and Hymns from Sumer, Harper& Row /NY/ 1983.

«إنانا» ملكة السماء والأرض: قصصها وترانيمها من سومر.

ترجَــم هــذا العمل إلى اللغة العربية بعنــوان: «إنانا» ملكة السمــاء والأرض شاكر الحاج مخلف، وصدر في دمشق عن دار خطوات للنشر والتوزيع في العام (٢٠٠٧م).

أصبــح هذا العمل أساساً لمؤلفات متعددة لاحقــة، نذكر منها مؤلف «جودي غران Judy Grahn» المعنــون بـ: «Queen of the Sword: ملكة السيف» الذي صدر في العام (١٩٨٧م)،

ومؤلـف السيدة «بيتي دي شونغ ميـدور Betty De Shong Meador» المختصة بعلم النفس الذي صدر في العام (٢٠٠١م) بعنوان:

- Inanna lady of the largest Heart, and princess, priestess, poet: The Sumerian temple hymns of Inanna.

«إنانـا» السيـدة ذات القلب الأرحب، الأميـرة والكاهنة والشاعرة: قصائـد إنانا للمعبد السومـري. وتَرجم الكتاب إلى اللغة العربية كامل جابر، وصدر عن دار الجمل عام (٢٠٠٩م) بعنوان «صلوات إنهيدوأنا» (خطأ في ترجمة الاسم).

وفـي العام (٢٠١٥م) سمى الاتحاد العالمي للفلك فوهـة بركان على كوكب عطارد باسم إنخيدوأنَّا.

نورد فيما يأتي مقاطع من أشعار إنخيدوأنَّا (بتصرف) في مديح الإلهة إنانا (عشتار):

«يـا ملكة كل شيء، أيتها الضوء اللامع، يا واهبـة الحياة، أنت يا من تجلب الفيضان من الجبـل، أيتها السامية، يا إنانا السموات والأرض، يا مـن تمطرين ناراً ملتهبة على البراري، يا من بعثها إليَّ الإله آن (إله السماء)، أيتها الملكة التي تعتلي الوحوش، التي نطقت بالكلمات المقدسـة تنفيذاً لأوامر الإله آن المقدسة، من يستطع أن يسبر شعائرك المقدسة، يا مدمرة البلاد الأجنبية. وهبتِ العاصفة (عشيقة الإله إنليل) أجنحة وجعلتها تهبّ على الكون، وحملت أوامـر آن. آه يا ملكتي، البلاد الغربية تنحني أمام صرختك. رعباً وخوفاً من الريح الجنوبية أتى الناس إليك بصراخهم المخيف، حملوا صراخهم إليك، ووقفوا أمامك يولولون وينتحبون، وجلبوا أمامك إلى شوارع المدينة النحيب الكبير. ملكتي كل الآلهة الكبار فروا من أمامك مثل خفافيـش مرفرفة، لم يستطيعوا الصمود أمام وجهـك المهيب، لم يتمكنوا من الاقتراب من جبينك السامي، من يستطع أن يُهدِّئ قلبك الغاضب، قلبك القاتل لا يمكن تهدئته. أيتها الملكة يا سعيدة الروح، يا فَرِحة القلب، يا من لا يمكن تهدئة غضبها، يا بنة الإثم، أيتها الملكة، أيتها الحاكمـة المطلقة للبلاد، من يقدِّمُ لكِ ولاءً كافياً لكِ يحصل على رضاكِ. الجبل الذي يمتنع عن تقديم الولاء لكِ، تجف أعشابه وتصير قاحلة، وتُضرم النار ببواباته العظيمة.

أنـا كبيرة الكاهنات إنخيدوأنَّا، حاملة سلة البخـور، أنشد ترنيمتك السعيدة. لكنني الآن لـم أعد أقيم في المعبد المقدس الذي بنته يـداك. أتى النهار، وجلدتني الشمس، وأتى ظل الليـل، وأغرقتني الريح الجنوبية، صوتـي الرخيم الحلو كالعسل صار نشازاً، وكل ما أعطاني المتعة تحول إلى غبار. أنا إنخيدوأنَّا، أتضرع إليك يا إنانا، ودموعي مثل شرابٍ حلو. يا ملكة

الملــكات العظيمات، يا من أصبحت أعظــم من أمك التي أنجبتك، لحظة خرجتِ من الرحم المقدســ، عارفة، حكيمة، وملكة على كل البقاع، يا من ضاعفت كل الكائنات الحية والبشر، لقد نطقت بأغنيتكِ المقدسة.

يا سيدة النواميس الإلهية كلها، النور الساطع.

المرأة واهبة الحياة التي تكتسي بالإجلال، محبوبة السماء والأرض.

كاهنة الإله آنو، ذات الحلي العظيمة.

التي تمسك بيدها النواميس الإلهية السبعة.

يا سيدتي: أنت حارسة النواميس الإلهية العظيمة.

أنت التي رفعت النواميس الإلهية وأنت علقت النواميس الإلهية في يدك.

لقد ملأت البلاد بالسمّ الزعاف كالتنين.

وأنت عندما تزأرين على الأرض يختفي كل ذي حضرة من سطحها.

يا صاحبة المقام الأول، أنت (إنانا) السماء والأرض.

تمطرين البلاد بالنار الملتهبة.

يا مدمرة البلدان الأجنبية لقد أعطيت أجنحة للعاصفة.

يا سيدتي إن البلدان الأجنبية تنحني خوفاً من صرختك.

وعندما يمثل الناس أمامك، خائفين مرتعشين من نورك الوهاج فإنهم ينالون منك جزاءهم العادل.

يا سيدتي، إن إنونا الآلهة العظام، ينهزمون أمامك إلى الكهوف مثل خفافيش مرفرفة.

أيتها الرحيمة، المرأة واهبة الحياة، صاحبة القلب النير ها قد أنشدتها أمامك بموجب النواميس الإلهية.

ودخلت أمامك في الكيبار المقدس. أنا الكاهنة العظمى إنخيدوآنّا.

حملت سلة الطقوس وأنا أشدو- ولكني الآن لم أعد أسكن في المكان المريح الذي أقمته لي.

فإذا ما حل النهار، حرقتني الشمس، وإذا ما حلّ ظلام الليل حدقت في ريح الجنوب.

لقد أضحى صوتي العذب مضطرباً- وتحول كل ما يسعدني إلى تراب.

أنا إنخيدوآنّا، سوف أتلو الصلوات لها- وأقدم دموعي كالشراب العذب إلى إنانا المقدسة وأسلّم عليها.

يا سيدتي، يا محبوبة الإله آنو، عسى أن يرق عليّ قلبك.. أنت معروفة، أنت معروفة (بعظمتك)، وما أنشدته لم يكن من أجل آنو، بل من أجلك أنت، لقد كومت الفحم (في المبخرة) وأقمت الشعائر.

وانّ ما تلوته عليك في منتصف الليل- عسى أنْ يعيده عليك الكاهن- المنشد في منتصف النهار.

السيدة الأولى، يا عماد قاعة العرش، تقبلت صلواتها- واستعاد قلب إنانا راحته.

كان يومها سعيداً، وهي تكتسي بالحسن وتزخر بفتنة الأنوثة.

المجد إلى سيدتي إنانا، التي تكتسي بالحسن»[٤].

الهوامش

(١)- انظــر د. عيد مرعي: اللسان الأكادي، موجــز في تاريخ اللغة الأكادية وقواعدها، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق ٢٠١٢م، ص ١١.

(2)- Binkley, R., Biography of Enheduanna , priestess of Inanna, university of Pennsylvania museum 1998.

(3)- Moortgat, A., Die Kunst des Alten Mesopotamien, Die klassische Kunst Vorderasiens, I , Sumer und Akkad, Köln 1982, S. 91 -92.

٤- موقع ويكيبيديا الموسوعة الحرة على الشابكة.

إبراهيم وطفي
المترجم والباحث والناقد

غسّان كامل ونّوس


إبراهيم وطفي

ولد إبراهيم وطفي في بلدة حصين البحر، في محافظة طرطوس، إحدى محافظات الجمهوريّة العربيّة السوريّة في العام (١٩٣٧م)، خامساً بين تسعة أولاد (خمسة ذكور، وأربع إناث)، حصل على الثانويّة في الفرع الأدبيّ في العام (١٩٥٦م)، أدّى الخدمة الإلزاميّة، ثمّ سافر في رحلة اطّلاعيّة إلى مصر ولبنان بين العامين (١٩٥٨م) و(١٩٦٢م)، ثم غادر إلى النمسا أواخر العام (١٩٦٢م) فعمل وتعلّم الألمانيّة، ثم انتقل إلى ألمانيا للعمل موظّفاً في السفارة السوريّة في بون، والدراسة؛ حيث حصل على الماجستير. أوّل كتبه: ترجمة لمسرحيّة «حديث عن فيتنام» للمسرحيّ الألمانيّ بيتر فايس، وقد صدرت ضمن منشورات وزارة الثقافة السوريّة في العام (١٩٧٠م)، ثم تعدّدت ترجماته وكتبه، إلى أن تفرّغ لأدب كافكا وسيرته وآثاره. متزوج من ألمانيّة وله بنتان وشاب اسمه جبران؛ تيمّناً بمثله الأعلى جبران خليل جبران.

❁ ❁ ❁

حين بدأتُ القراءة في المجلّد الثاني من الآثار الكاملة لأعمال فرانز كافكا، بدا لي، على الرغم من ضخامته (٨١٦) صفحة، أنّ الورطة جميلة، والمغامرة مثيرة، والأمر يستحقّ!

وأخذت السطور والصفحات تستغرقني من ذاتي ومشاغلي ومهمّتي، إلى عوالم ومقاربات ومفهومــات وتساؤلات، تتراوح بيــن المؤلّف المثير للشكّ، والمراجعــة المتواصلة، والأسئلة الشائكــة؛ والمترجم، الذي يغــدق عليك القول وما وراءه، والموقف ومــا صداه، والرأي وما يعارضه أو يقاربه... وقد كادت الغزارة، التي تؤثّر في الحكم الجيّد- كما جاء في أحد حوارات المترجم مع أهمّ دارسي كافكا- تفرض نفسها، لكنّ التجربة المغامرة، والبحث عن الجوهر، والقــدرة على اتّخاذك مكاناً للرصد المجدي، أو محاولة ذلك على الأقلّ... صانت مغامرتك عن الانزلاق إلى حدّ ما، أو هذا ما تظنّه. ولعلّ هذا ما يتصادى؛ كما بتّ تكتشف، مع تجربة المترجم نفســه؛ فحين التقى بأهمّ مفسّري كافكا؛ كما اقتنع لاحقــاً: «كريستيان إيشفايلر»، اندغما في شبه تطابق، وتماهيا مع كافكا، حتّى بات كلّ ما كان قبل ذلك مشكوكاً به، وكلّ ما سيأتي «مسطّحاً»! فهذا المفسّر الدؤوب، أعاد ترتيب الرواية «المحاكمة»؛ كما لم يحدث من قبــل، وإن كان لم يُعترف به في ألمانيا، ولا بإنجازه. لكــنّ المضيّ في التجربة الفذّة، وعدم الاكتفــاء بما كان بعد ذلك اللقــاء، والحديث المنشور بينهما؛ الذي يُحسب للمترجم؛ لجدّيّته وعمقه وشموليّته ودقّته؛ واكتشافَ كاتب سيرة لكافكا جديد «إيرنار شتاخ»، وتصادُم الرجلين المهمّين المعاصرين «إيشفايلر» و«شتاخ»، وتعرّض الوسيط «المخلّص» **إبراهيم وطفي** لهزّات بسبب ذلك... جعلت المترجم يخفّــف من دهشته بالدارس، ويعجب بمحاولات كاتب السيرة وجهده، مما دفعه إلى أن يكتب عنه، ويُجري معه حديثاً موازياً أو مصادياً لحديثه المميّز مع إيشفايلر، ويترجم الحديثَين، وينشرهما معاً.. وهذا ما زاد من المتعة والحيويّة والفائدة.

صاحب مشروع

ترجم **إبراهيم وطفي** عن الألمانيّة مسرحيّات كثيرة في كتب متعدّدة، ومقالات جمعها في كتاب صدر بالعنوان: «حرب الشمال على شعوب الجنوب»؛ أمّا فرانز كافكا، المسكون به؛ فقد تفرّغ مؤخّراً لترجمة آثاره الكاملة مع تفسيراتها، في مجلّدات ستّة، صدر منها ثلاثة، والثلاثة الأخــرى قيد الإصدار؛ كما أصدر كتاباً بالعربيّة أسمــاه: «كافكا في النقد العربيّ (البداية)، (١٩٩٤-٢٠٠٥م)»، ضمّ جميع ما وصل إليه من مقالات حول كافكا في الدوريّات العربيّة بين العاميــن المذكورين، وسيستمرّ به؛ إذ أمــل من جميع من لديه علم بمقال بالعربيّة عن كافكا فــي أيّ مكان، أن يزوّده به، في أيّ حين. إنّــه مشروع فريد تميّز به **وطفي**، وشكل جديد من المتابعة والبحث والترجمة والتفسير والإصدار.

ولا يكتفي المترجم بترجمة النصّ الأدبيّ المؤلَّف؛ بل يتابع أصداءه وتأثيراته، وما قيل عنه، وينشر كلّ هذا مع رأيه وموقفه من ذلك، وقناعته به، ويحاور من يصل إليه من النقّاد وكتّاب السيرة، والمتابعين؛ بفهم وخبرة ومعرفة ورأي... إنه تجاوز مسألة الترجمة؛ بضروراتها اللغويّة في اللغتين الألمانيّة والعربيّة، إلى البحث والتقصّي والنقد؛ لإغناء الموضوع المتناول؛ كافكا ومؤلفاته بآخر متابعة وإصدارات ومناقشات، والإحاطة به؛ بمنتهى الدقّة والموضوعيّة...

ومثال على دقّته، أنّه ترجم الرواية المعروفة بـ«المسخ» أو «التحوّل» إلى «الانمساخ»، وأنّه أضاف الكلمة: «لكن» إلى الجملة الأخيرة من ترجمته للرواية: «المحاكمة» لكافكا، بعد نقاش طويل مع أهمّ مفسّري كافكا، الذي رتّب فصول «الرواية» بشكل مغاير لكلّ ما سبق، وقد اقتنع المترجم **إبراهيم وطفي** بما جاء به؛ كما اقتنع بأن تنتهي «المحاكمة» بـ: («مثل كلب!» لكن الأمر كان وكأنّما الخجل يبقى بعده).

كما يظهر ذلك الحرص في تثبيته للتصويبات في نهاية المجلّد الثاني مثلاً؛ ومن المهمّ التخلّص منها، ومن بعض الأخطاء الشائعة والأخطاء القليلة الأخرى؛ كي تزداد النصوص المترجمة نقاء؛ ومن الملاحظ اهتمام المترجم بعلامات الترقيم اهتماماً بيّناً؛ ولاسيّما الفاصلة المنقوطة والأقواس في كثيرٍ من الحوارات، والكلمات المنقولة المخصوصة، وكان يمكن أن تتكاثف هذه العلامات؛ بما لا يؤثّر في النصّ ويفيده، ويغنيه أكثر.

ولا يكتفي **وطفي** بالنصّ مترجماً؛ بل يقدّم عرضاً لكلّ ما قيل حوله أو أثير، سلبيّاً كان أو إيجابيّاً أو محايطاً؛ لكي يغتني القارئ، ويتّخذ لنفسه الرأي الذي يراه، أو يستنتجه؛ وقد حرص **وطفي** على وضع مختلف الاقتراحات حول ترتيب فصول «المحاكمة»، وأثبت النصّ الذي اقتنع بأنّه الأقرب إلى الصواب. وتحدّث شخصيّاً عن كتاب سيرة كافكا: «أعوام القرارات» لـ«شتاخ»، ثمّ أورد ستّ مقالات؛ خمسٌ مقتطفات مقرّظة، وواحدة أثبتها كاملة؛ لأنّ فيها رأياً مخالفاً يحمل الآراء السلبيّة والإيجابيّة فيما جاء في الكتاب المذكور. ولا يكتفي بذلك؛ بل يعطي رأيه بما يعرض، ويقدّم رؤاه النقديّة في المكان المناسب؛ مستقلاً في مقال أو كتاب، أو في حاشية أو هامش؛ **فإبراهيم وطفي** ليس مترجماً فحسب؛ بل هو باحث وناقد موضوعيّ، صاحب رأي وموقف؛ فتسهل صياغاته لمختلف الرؤى والمصطلحات، وتسلس عباراته الشارحة والموضّحة، وتغدو القراءة ممتعة ومفيدة؛ على الرغم من صعوبة المادّة ومعانيها وأبعادها.

ويظهـــر هذا بجلاء في تناوله مسألة «يهوديّة كافــكا وصهيونيّته المدّعاة»، وحرصه على نفـــي ذلك، ونشر أفــكار كافكا ونتاجه للقارئ العربيّ، الذي يـــرى –وطفي– أنّ من المهمّ أن يطّلع عليه، ولا يصحّ الابتعاد عنه نتيجة دعاية مغرضة؛ كما يعبّر عن رأيه بأنّ الواقع الحاليّ للمواطن العربيّ يؤكّد أهمّيّة ذلك.

وتتجلّى الموضوعيّة في نتاج **وطفي** في أنّه ينشر الآراء المتناقضة في أيّ أمر أو شخص، حتى لو أصابته بعض الشظايا؛ فقد تواصل مع كاتب سيرة كافكا «إيرنر شتاخ»، وحرص على ذلــك؛ على الرغم من خصومته مع صديقه الحميم «إيشفايلر»، أهمّ مفسّري كافكا، ونشرَ ما كتبــه «شتاخ» بحــقّ المفسّر، وحقّه، وقد وصفه، حسب ما ترجمه **وطفــي** حرفيّاً؛ بأنّه «أعمى القلــب»، ويشكّ في أنّه وسيط نزيه. كان هذا قبــل أن يلاحق كاتبَ السيرة هذا أشهراً، حتّى أجرى حديثاً مهمّاً مطوّلاً معه، ترجمه أيضاً، وأثبته في المجلّد الثاني.

ومن موضوعيّته أنّه تراجع عن رأيه، الذي قاله بعد تقاربه الشديد مع أهمّ مفسّري كافكا: إنّــه يرى كلّ ما يمكن أن يكتــب عن كافكا «مسطّحاً»، حين اطّلع على ما جاء به كاتب السيرة بعــد جهد ومثابرة، وثبّت الرسائل بحرفيّتها بينه وبين مفسّر كافكا، وبينه وبين كاتب سيرته، وفيما بين الأخيرين، حتّى الهامشيّ منها، والعاطفيّ الودّيّ، والمنفّر المنتقِد.

وإضافــة إلى كلّ ذلك؛ فــإنّ اهتمام **وطفي** بالتوثيق والتأريخ بــاد ومميّز؛ حتّى علاقته وتواصلــه مع المفسّـــر، وكاتب السيرة، يذكرها بدقّة متناهيـــة؛ اتّصالات وزيارات ولقاءات ورسائــل... ويثبــت تواريخها بالدقائق والساعات والأيّام. ويشيـــر ما سبق إلى حرصه على توثيــق كلّ كتابــة أو واقعــة أو رسالة أو اتّصـــال أو نشر، أو ترجمة، أو زيـــارة... بالمصدر والمرجــع والزمـــان والمكان، ويركّز على المهمّ في كلّ موضـــوع. وهو بهذا غدا مرجعاً في الموضوعـــات التي يتناولها؛ ولا سيّمـــا كافكا؛ وقد استند إلى كتبه الأديب المصريّ محمود الوردانـــيّ، حين أشار إلى اقتناعه بما أورده **وطفي** حول يهوديّة كافكا وصهيونيّته، وما جاء به من نصوص قاطعة.

كمـــا اقتنع الكاتب فاروق يوسف بما جاء به **وطفي** من تسلسل فصول «المحاكمة»؛ قائلاً: «لقــد أباح **وطفــي**، على سبيل المثال، لنفسه، أن يقترح تسلسلاً جديداً لفصول رواية (كافكا) «المحاكمة»، وما كان ليقوم بذلك لو أنّه، وهو المولع بكافكا عشقاً، قد شعر أنّ فعلته ستحدث خدشاً ما في سيرة تلك الرواية العظيمة؛ بل إنّ تماهيه مع كافكا، هو الذي أملى عليه إلهاماً

مـــن هذا الموضوع». ويقول بما معناه: إنّ وجود قارئ من نوع **وطفـي** نصرٌ للكتابة!): (كافكا في النقد العربيّ، ص ٣٠٩) .

وهـــو مثابر لا يتعب مـــن السعي الحثيث للوصول إلى ما يريد؛ وقد ذكرنا ملاحقته لكاتب سيـــرة كافـــكا أشهراً، حتّى ظفـــر بحوار معه؛ على الرغـــم من ظنّه أنّـــه لا يوافق على ذلك، حيـــن ضلّت إحدى رسائله الموجّهة إليـــه مع الأسئلة بالبريد الإلكتروني. ولا شكّ في أنّ هذه الخصال تتطلّب التزاماً صارماً بالعمل والموقف، وجدّيّة ومسؤوليّة، وخططاً وإستراتيجيّات، ليخـــرج النتاج مفيداً مغنياً شاملاً مكتملاً؛ وهو ما عمل عليه **إبراهيم وطفي**، وما يزال يعمل على الرغم من بلوغه الثانية والثمانين من العمر. ومن المهمّ أن نقول إنّه ناشرُ كتبه ومدقّقها ومتابعهـــا؛ لأنه لم يجد دار نشر عربيّة تتبنى هذا المشروع. وقد تُدهش؛ لانشغاله بمشروعه الجـــادّ، حين تظهـــر بارقة طرفة في رسالة إلـــى «شتاخ»، كاتب سيرة كافـــكا، وتكاد تصرخ: «وجدتها!»، حين كان يخبره أنّ رسالته إليه ذهبت إلى شخص آخر، ردّ عليه المتلقّي بأنّه ليس الشخص المقصود، ويتبعها **وطفي** بأنّه لم يرفق ردّه بالإجابة عن أسئلة المقابلة!

كافكا يهوديّ غير ملتزم، وليس صهيونيّاً!

تعرّض كافـــكا لاتّهامات كثيـــرة من كتّاب عـــرب؛ بأنّه يهوديّ وصهيونـــيّ.. ويؤكّد المترجم الباحـــث الناقد **إبراهيـــم وطفي** أنّ كافكا كان يهوديّاً بالوراثة، ولم يلتزم بها، ولا توجد في مجموع آثار كافـــكا شخصيّة يهوديّة واحدة، ولديـــه أقوال تؤكّد ذلك؛ ولا سيّما ضدّ الصهيونيّة.


فرانز كافكا

يقـــول **وطفـــي**: إنّ اختـــلاق يهوديّته/صهيونيّتـــه، جـــاء من «غوستاف يانوش» في كتابه: «أحاديث إلى كافكا»؛ ومن الصديق اللدود لـ كافكا «ماكس برود» المتوفى في فلسطين المحتلّة في العام (١٩٦٨م)، وكان قد هاجر إلى هناك فارّاً من براغ، حين اجتاح هتلر تشيكوسلوفاكيا في العام (١٩٣٩م)؛ في حين يؤكّد الكاتب اليهوديّ هانس شوبس؛ كما قال **وطفي**: «إنّ من السخف وغير المعقول ادّعاء صهيونيّة سياسيّة لِـ(كافكا)، (كافكا في النقد العربيّ، ص ٢٣٩).

وفـــي عام (١٩٨٥م) نشر نجل شوبـــس يوليوس شوبس المراسلات بين والده وماكس برود فـــي كتاب جاء في (٢٥٠) صفحة؛ عنوانه: «في النزاع حول كافكا واليهوديّة»، برهن فيه على

انعـدام علاقة كافـكا بالصهيونيّة ص (٢٤٠) من الكتـاب نفسه. ويقول **وطفـي**: «إذا استغلّ خبراء الدعايـة الصهيونيّة كتاباً مثل «أحاديث كافكا»، فلا ينبغي على القارئ العربيّ أن يقع فـي مصيدتهم، ويعدّ ما جاء في هذا الكتـاب المختلق (برهاناً) على صهيونيّة كافكا، ويفهم آثـار كافكا كما يريـد الصهاينة له أن يفهمها؛ صـ (٢٣٣). وقد بذل **إبراهيـم وطفي** جهداً كبيـراً في هذا الموضـوع؛ ولا سيّما في حواره مع أهمّ مفسّري كافـكا في نظره «كريستيان إيشفايلـر»، وأهـمّ كاتب لسيرته «إيرنـار شتاخ»؛ فلم يجد لديهما أيّ شـيء، يشير إلى تديّنه اليهوديّ أو صهيونيّته.

يقول «شتاخ» حرفيّاً في كتابه «أعوام القرارات» عن كافكا: «كان يجد الصهيونيّة مقرفة»؛ المجلّد الثاني من الآثار الكاملة لكافكا، ص ٦٧٥. لقد كان يهوديّاً بالاسم فحسب، كان يهوديّاً غربيّاً لا جذور له.

كافكا

لدى إبراهيم وطفي

- ولد كافكا منتمياً إلى الإمبراطوريّة النمساويّة في براغ، وبعد انهيارها إثر نهاية الحرب العالميّة الأولى صار مواطناً تشيكيّاً، وعاش فيها، ودفن فيها. وهو منتمٍ إلى عائلة يهوديّة غير محافظة، ولم يكن يهوديّاً ملتزماً. وكتب بالألمانيّة من دون أن يحمل الجنسيّة الألمانيّة.

- الولادة في (١٨٨٣/٧/٣م) في براغ.

- والوفاة في (١٩٢٤/٦/٣م) في مكان قرب فيينّا، ودفن في براغ.

- أي إنّه عاش أربعين سنة وأحد عشر شهراً.

- كتب نتاجه الأدبيّ في (١١) عاماً ونصف؛ بين أيلول (١٩١٢م) وآذار (١٩٢٤م).

- عندما اجتاح هتلر تشيكوسلوفاكيا في آذار، عام (١٩٣٩م) في الحرب العالميّة الثانية، غـادر صديقه اللـدود ماكس برود براغ إلـى فلسطين هرباً؛ فهو يهوديّ أيضـاً؛ لكنّه ملتزم وصهيونيّ متعصّب..

- كتابه الأوّل صدر في العام (١٩١٢م).

- كتب «الحلم» في ليلة واحدة (٢٢-٢٣) أيلول (١٩١٢م).

- «رسالة إلى الوالد» كتبت في أسبوعين بين (١٠-٢٤) تشرين الثاني (١٩١٩م).

- نشرت «رسالة إلى الوالد» كاملة في العام (١٩٥٢م) عن طريق ماكس برود.

- ابتاعت الحكومة الألمانيّة المخطوط الأصلي لـ«المحاكمة» بمزاد علنيّ في العام (١٩٨٨م) بمبلغ قدره: (١,١) مليون جنيه إسترليني (مئة مليون ليرة سوريّة آنذاك).

- نشر كافكا خلال حياته ستّة نصوص قصيرة فحسب.

- يُعدّ كافكا من أهمّ كتّاب القرن العشرين، ما تزال كتبه مثار دراسة وبحث وجدل واختلاف آراء، وصلت إلى أحد عشر ألف رأي. واستخدمت في دراستها العلوم اللغويّة والنفسيّة والفلسفيّة والوجوديّة والدينيّة والمادّيّة، وكل يأتي بأدلّته وشواهده؛ ليثبت ما يقول. ولا شكّ في أنّ أدباً يحتمل، ويحمل كلّ هذه التفسيرات، لهو جدير بأن يخلد ويترجم وينشر.

- كافكا كاتب صعب في الصياغة والمتابعة؛ كان يكتب في فصول عدّة من رواية واحدة في وقت واحد، وترك مخطوطات غير مرتّبة الفصول؛ كالمحاكمة، التي توجد منها إحدى وعشرون نسخة غير متّفقة الترتيب، ويراها المترجم وإيشفايلر خاطئة؛ كما ترك مخطوطات كثيرة غير منتهية، ونشرت بصيغ مختلفة.

- كتب كافكا قصصاً وروايات ويوميّات... ترجمت إلى أربعين دولة، وصدّر منها ملايين النسخ.

- يقول **وطفي**: لكنّ كافكا ليس ملكاً لدولة، ولا لصهيونيّة، وإنّما هو أكثر من أيّ شاعر عالميّ آخر، هو ملك البشر كلّهم، بما فيهم العرب طبعاً.. إذا أراد العرب.

ولا ينتمي أدب كافكا إلى أيّ مدرسة أدبيّة مألوفة، ولا إلى أيّ أدب قوميّ. إنّه أدب كونيّ عالميّ، يخصّ البشريّة كلّها. ويبدو كافكا لبعض الباحثين كاتباً خارج كلّ تراث أدبيّ قوميّ، وكلّ علائق تاريخيّة، ومن دون أيّ ماضٍ... (كافكا في النقد العربيّ، ص ٢٣٤).

- ترجم **وطفي** «المحاكمة الصحيحة» لكريستيان إيشفايلر في العام (١٩٩٨م) في كتابه «رسالة كافكا غير المدركة»، وجاء في تقديم لها:

إنّ شعر كافكا هو محاولة بعيدة الغور لطرح مسائل الوجود الجوهريّة للإنسان العصريّ والإجابة عنها. بنفاذ بصيرة، يجري هنا تبيان أخطاء الحياة المباشرة، وإمكانات التغلّب عليها... يصبح مرشداً إلى الطريق مبيّناً كيف يمكن نشدان تحقيق الذات الممكن في الحياة البشريّة بأن يجري اكتشاف المعنى الكامن.. (ونشر حديثاً مطوّلاً مع إيشفايلر).

- ترجم **وطفي** مقتطفات حول الجزء الثاني من سيرة حياة كافكا «أعوام القرارات ١٩١٠-١٩١٥م»، صدر في عام (٢٠٠٢م)؛ مؤلّفه د. راينر شتاخ، وحديثاً مطوّلاً معه..

مقاربات

تبدو بعض القضايا والممارسات في الوسط الأدبيّ عامّة، ولا تتعلّق بدولة أو منطقة؛ ولها ارتباط بطبيعة الإنسان؛ أينما كان..

- **عداوة الكار:**

- يقول الألماني «شتاخ» أهمّ كاتب لسيرة حياة كافكا:

«من طبيعة الكتّاب/ الإنسانيّة، أن يحسد كاتب كاتباً آخر على نجاح ما، وهذا موجود في محيط كلّ الكتّاب الكبار، الذين يبدون مدافعين عن مواقعهم أو مراكزهم في مجال اختصاصهم، ولكن من غير المقبول أن يمنع هذا التفاهم مع علماء آخرين، أو يعوق عملهم. لا أفهم أن أحبّ صدق كافكا، وأعادي كلّ من يعجب مثلي بهذا الصدق.

- ويقول «إيشفايلر» أهمّ مفسّري كافكا: «مختصّ في شعر كافكا، معترَف به، قال لي حرفيّاً، بعد أن قرأ أطروحتي:

«إنّك تجعلني أمام طلّابي غير جدير بالتصديق».

من كوّن لنفسه سمعة مختصّ وخبير، يصعب عليه، على ما يبدو، أن يسحب نظريّاته الخاطئة، وبدلاً من ذلك، ينحصر همّه في حصر الأضرار بأيٍّ وسيلة، والقتل صمتاً، هو الطريق الأكثر سهولة. وإن كان الأكثر فظاظة.. وعلى كلّ حال، إنّ الهجوم الساخر أحياناً الذي تلقاه كتبي، هو أيضاً تعبير عن تجاربي التي لا تصدق في التعامل مع المختصّين في شعر كافكا، هؤلاء القاصرين، الفاشلين الذين أعيتهم الحيلة، لكنهم رغم ذلك، لم يصبحوا أقلّ اغتراراً بأنفسهم.»».

وللمفارقة في هذه المقاربة أنّ الكاتبين المذكورين أعلاه، تخاصما بشدّة، ونعت كلّ منهما الآخر بأوصاف لا تليق!!

- **اهتمام القرّاء بالأدباء أكثر من اهتمامهم بالأدب؛** أرقام المبيعات تقول ذلك؛ قال الكاتب السويسري بيتر بيكسل بعد أمسية أدبيّة: «الناس لا يهتمّون بالأدب، إنّما يهتمّون

بالأدباء». (المجلّد الثاني، ص ٧٦٧) أي إنَّ مبيعات الكتب، التي تتناول سير حياة الأدباء، أكثر من مبيعات كتبهم (نتاجهم).

• **اهتمام الإعلام بالإثارة في حياة الكتّاب..**

يقــول «شتاخ» ردّاً على سـؤال من **إبراهيم وطفي**، في حواره المهــمّ معه: ما أعرفه عنه (كافكا)، سوف أرويه بأمانة وصدق ما أمكن؛ علماً أنّه من الواضح لي كلّيّاً أنّي بهذا، إنّما أثير أيضاً الميول الجنسيّة للقارئ المحبّ للتلصّص، وهناك صحافة كاملة تعيش من ذلك. إلّا أنّ على كاتب السيرة المهتمّ، أن يقود قرّاءه خارج هذه النقطة.

• أورد المترجــم أقوالاً كثيرة لأدونيس، تقارب ما جاء حــول الأدب؛ ولا سيّما الشعر، في أقــوال نقّاد تناولهــم المترجم. ويقول **وطفــي**: «تمكن كتابة كتاب كامــل للمقارنة بين كافكا وأدونيس، ولدى النقّاد العرب عمل كبير وكثير».

مفارقات

• **نشر الكتب:**

– نُشِــرَ في اللغة الألمانيّة وحدها نحو ستّة عشر ألــف دراسة بين كتاب ومقالة عن آثار كافكا، وفي الأعوام الأخيرة (نحو العام ٢٠٠٠م)، ينشر نحو مئة وخمسين ألف نسخة من كتب كافكا كلّ عام؛ ص(٦٣٤-٦٣٥) من الآثار الكاملة- المجلّد الثاني.

– فــي مطلع القرن العشرين، كان لدى العــرب ثلاث جامعات، وعدد العرب لا يزيد عن خمسيــن مليون نسمة، كان يطبع من الكتــاب الجيّد نحو ثلاثة آلاف نسخة، واليوم صار لدى العرب (١٧٥) جامعة، وعددهم أكثر من (٢٤٠) مليون نسمة، وما زال يطبع من الكتاب الجيّد ثلاثة آلاف نسخة؛ (صخر أبو فخر، في حواره مع أدونيس- تمّوز ٢٠٠٠م). (في تقرير رسميّ، بلغ عدد العرب في عام (٢٠٠٠م) (٢٩٢) مليون نسمة، وسيبلغ عددهم في العام (٢٠٢٥م) نحو نصف مليار نسمة (المترجم)؛ (المجلّد الثاني، ص ٦٣٤).

– الطبعة الأولى من كتاب **إبراهيم وطفي** «المجلّد الثاني»، بلغ عدد نسخها (٣٠٠) نسخة، والثانية (١٠٠٠) نسخة.

• **تبنّي دور النشر لمشروع ثقافيّ:**

– تبنّت دار فيشر مشروع «شتاخ»، ودفعت له طوال سبع سنوات حتّى أُصدِرَ.

يقول فيشر: إنّ ذلك نادر الحدوث في ألمانيا حينئذٍ، ولكن الموضوع موضوع ثقة.

يقول **وطفي**: سيكون حلم حياة بالنسبة إلى كلّ باحث عربيّ، أن يجد دار نشر تموّل مشروع حياته.

يُذكر أنّ **وطفي** ينشرُ كتبه بنفسه، بعدما عجز عن إيجاد دار نشر عربيّة، تتبنّى مشروعه المهمّ.

- **بيع الكتب:**

- بيع من كتاب شتاخ «كافكا أعوام القرارات» في سنتين؛ (بعد أن صدر الكتاب في العام ٢٠٠٢م في (٦٧٣) صفحة، حتّى مطلع ٢٠٠٤م، ما يقرب من عشرين ألف نسخة في أربع طبعات!

- **الأماسي الأدبيّة تقدّم لمن يبتاع تذاكر...**

- يقول «شتاخ» في حواره مع **وطفي**: أعطيت عدّة مقابلات تلفزيونيّة، ونحو خمس وعشرين مقابلة إذاعيّة، وأقيمت لي ما يقرب من أربعين أمسية أدبيّة نفد معظم تذاكرها؛ التذكرة بـ (١٠) يورو؛ ص (٧٦٤)؛ فما هي نسبة الحضور لدينا مجّاناً؟!

- **الاعتراف بالخطأ سمة الكبار:**

على الرغم من الحوار الحادّ بين «إيشفايلر» و«شتاخ»؛ اعترف الأخير للأوّل بخطأ نبّهه عليه، وكان قد ارتكبه في قراءة كافكا، وشكره على ذلك؛ كما يعترف **وطفي** بتسرّعه بإطلاق حكم مستقبليّ على ما سيقرؤه عن كافكا، ويقرّ بأهمّية ما اكتشفه في كتاب سيرته لـ «شتاخ».

العلاقة بين المترجم وأهمّ مفسّري كافكا، صارت وديّة، وشخصيّة، وتماهيا مع كافكا؛ فيما بقيت العلاقة بين **وطفي** وشتاخ أكثر رسميّة، ولم تتطوّر إلى شخصيّة حميمة، وبقي التواصل عن بعد.

ملاحظات وإشارات

- المترجم **إبراهيم وطفي** صاحب مشروع أدبيّ معرفيّ مهمّ وضخم، ويقول في إحدى رسائله إلى كاتب سيرة كافكا «شتاخ»: «إنّني أعمل من أجل القارئ العربيّ وحده». ويعدّ نفسه صديقاً لـ«كافكا»، ويصرّح بذلك من خلال أسئلته إلى «شتاخ»؛ كما يصفه مفسّر كافكا الأهمّ «إيشفايلر» بأنّه مسكون بكافكا.

- تقع الآثار الكاملة لفرانز كافكا مع تفسيراتها، التي ترجمها **وطفي**، في مجلّدات ستّة، صدر منها ثلاثة مجلّدات؛ هي: ١- (الأسرة): الحكم، والوقاد، والانمساخ، ورسالة إلى الوالد؛

٢- (الذات): رواية المحاكمة؛ ٣- (الشعر): في مستعمرة العقاب، ومعاناة أولى، وامرأة صغيرة، وفنان جوع، ويوزفينه، المغنية، أو شعب الفئران؛ والثلاثة الأخرى قيد الصدور؛ ٤-(القصص)؛ ٥- (المجتمع الصناعيّ): رواية المفقود؛ ٦- (الكون البشريّ): رواية القلعة.

- ورد اسم **إبراهيم وطفي** في «بيبلوغرافيا كافكا»؛ إذ قالت عن **وطفي**: «إنّ دبلوماسيّاً في ألمانيا، وضع لنفسه هدفاً، هو ترجمة الآثار الكاملة لِكافكا إلى اللغة العربيّة، ونتمنّى له المثابرة والتوفيق».

- ترجم **إبراهيم وطفي** كتباً أخرى لسوى كافكا من اللغة الألمانيّة؛ ومنها مسرحيّات كثيرة، ومجموعة مقالات، أسماها: «حرب الشمال على شعوب الجنوب»؛ كما جمع ما كتب نقداً أو عرضاً عن كافكا في النقد العربيّ بين (١٩٩٤-٢٠٠٥م)، ويرجو ممّن لديه أيّ مقالات، أن يزوّده بها في هذا الموضوع، وفي أيّ زمن.

- كتب كافكا (١٨٨٣-١٩٢٤م) قصصاً وروايات ويوميّات، ترجمت إلى أربعين دولة، وصدرت منها ملايين النسخ.

- في الوطن العربيّ: عام (١٩٤٧م) لخّص طه حسين في مقالة من (١٧) صفحة ما كان سائداً آنذاك عن كافكا في أوروبّا، وفي العام (١٩٧٩م) نشر كاظم سعد الدين في الأقلام العراقيّة عن كافكا الصهيونيّ.

- نشر «كريستيان إيشفايلر» ترتيباً جديداً وأخيراً لرواية «المحاكمة»، اقتنع به المترجم، وترجمها إلى اللغة العربيّة بناء عليه، وهي النسخة الأولى في العالم، التي تنشر مترجمة بهذا الترتيب. وقيل عن «المحاكمة»: إنّها واحدة من أكثر الآثار الفنّيّة في الأدب العالميّ قرادة وأخذاً للنفس، وإنّها «كتاب القرن العشرين».

- ترجمة كافكا إلى اللغة الكوريّة هي الترجمة الأكثر غزارة في العالم، وبدأت عام (١٩٥٥م)، بعد عامين من الهدنة.

- لا توجد طبعة «آثار كاملة» في اللغة الإنكليزيّة حتّى (٢٠٠٤م).

- بدأ انتشار كافكا في البلدان الاشتراكيّة بعد العام (١٩٤٥م).

- كان هناك خوف في العالم الشيوعيّ من كافكا؛ ص(٧٨٣)، وكان محظوراً إلّا في يوغسلافيا (١٩٥٣م).

- ظهرت أوّل ترجمة لِكافكا في هنغاريا وبولندا في العام (١٩٥٧م).

- أوّل كتـاب مترجم عن كافـكا في الاتّحاد السوفييتي، ظهر فـي العام (١٩٦٢م)، وكان باللغة الأستونيّة.

- تركيّا في مقدّمة الدول الإسلاميّة بالنسبة إلى ترجمات كافكا.

- بـدأت ترجمات كافكا إلى الصينيّة في (١٩٧٩م) بعد الثورة الثقافيّة، وما زال حضوره في الصين ضيّقاً.

- بـدأت ترجمة كافكا إلـى الإسبانيّة في العام (١٩٢٤م)، وفي الأرجنتين ظهرت ترجمته أوّل مرّة في العام (١٩٣٦م).

- في الدول الآسيويّة بعد كوريا، تأتي اليابان من حيث غزارة الترجمة.

- أوّل ترجمات إيطاليّة كانت في (١٩٢٨م).

- أوّل ترجمات في بلجيكا كانت في (١٩٢٥م).

- في ألمانيا، انتشرت كتب كافكا بشكل أكبر بعد الحرب العالميّة الثانية.

فلاديمير ماياكوفسكي حادي الثورة

(١٨٩٣- ١٩٣٠م)

د. هاشم حمادي


فلاديمير ماياكوفسكي

يعدُّ فلاديمير ماياكوفسكي من أشهر الشعراء الروس في مطلع القرن العشرين، وأكثرهم حماسة للثورة. فقد كتب عشرات القصائد والملاحم المكرسة للثورة والتحولات، التي تمخضت عنها، في شتى مجالات الحياة، فلا غرابة أن يلقبه كثيرون بـ«حادي الثورة».

ولد فلاديمير ماياكوفسكي في عام (١٨٩٣م)، في قرية بغدادي الجورجية في أسرة كان ربها يعمل حارس أحراج. وفي عام (١٩٠٦م)، والصبي لايزال طالباً في الثانوية، توفي الأب فجأة، وبعد وفاته انتقلت الأم مع أولادها إلى موسكو، بحثاً عن العمل.

كانت الأم تجهل أن ابنها الشاب قد انضوى تحت لواء المتمردين، على السلطة القيصرية منذ كان في بغدادي، ولم يكد يجد نفسه في موسكو، حتى تابع نشاطه، واستمر في تداول الكتب المحظورة والترويج لها. وهكذا أُلقِي القبض عليه عام (١٩٠٨م)، بعد العثور عند أحد زملائه على مطبعة تقوم بطباعة النشرات الثورية. ولم يلبث أن أُطلق سراحه، لكي يعتقل من جديد في العام نفسه. ويحكم عليه بالنفي من موسكو، مدّة ثلاث سنوات، غير أن والدته طرقت كل

الأبواب، وتمكنت من إطلاق سراحه، بحجة أنه قاصر، فنجا من هذه المحنة. ومع ذلك فقد تابع نشاطــه السري المحظور، وقــرر أن يكرس كل طاقاته للفن الاشتراكي وكتب عدداً من القصائد على طريقة المستقبليين، في عام (١٩١١م) التحق بمدرسة الفنون، وتعرف إلى عدد من الفنانين الطليعيين، ولا سيما دافيد بورليوك، مؤسس الجماعة المستقبلية الأولى في روسيا[١].

تميزت المستقبلية الروسية بازدراء الأدب الكلاسيكي، وتجنب أدلجة الأدب، وعدّ الإبداع الشعري نوعاً من التلاعب بالمفردات وابتكارها.

فــي البداية انضوى ماياكوفسكي تحت راية التيار الجديد، وكتب عدداً من القصائد على طريقــة المستقبليين، بما فيها «صفعة في وجه الذوق العام» عام (١٩١٢م)، وفيها يدعو إلى قذف بوشكين وتولستوي من فوق ظهر مركب العصور الحديثة[٢].

لكنــه لم يلبــث أن راح يبعد عــن المستقبليين، وشــرع ينظم القصائــد ذات المضمون الاجتماعــي والسياسي، متأثراً إلى حــد كبير بالشاعر الروسي الكبيــر نيقولاي نيكراسوف (١٨٢١ - ١٨٧٨م)، المعروف بنقده اللاذع للنظام الرأسمالي الجائر. وفي البداية ركز الشاعر على تصوير المدينة بألوان قاتمة، فبدت كما جهنم الحمراء، بل بدا كل بيت من بيوتها جهنم مصغرة[٣].

في عام (١٩١٥م) صدرت ملحمــة ماياكوفسكي «غيمة في سروال»، التي كرّسها لتصوير عيــوب النظام القيصــري وحتمية الهزات الاجتماعية. لكن الرقابــة القيصرية الصارمة لم تسمح بنشرها كاملة، وحذفت ست صفحات منها. ولم تصدر الملحمة كاملة إلا بعد الثورة.

فــي هذه الملحمــة يَسْخَر الشاعر من الحــب على الطريقة البرجوازيــة، إذ يتحول إلى سلعة تباع وتشرى. كما يهزأ بالفن البرجوازي، الذي يزيف الواقع، فيرسمه بالألوان الزاهية، ويتستــر على عيوبه ومثالبه. ولا يكتفي الشاعر بفضح هذه العيوب المعشعشة في كل مكان، بــل يدعو إلى تقويض النظام الاجتماعي القائم، فيقول: خذوا حجراً، مدية أو قنبلة[٤] وحين اندلعــت الثورة البرجوازية في روسيا في شبــاط (١٩١٧م)، التي أطاحت بالنظام القيصري، وتمخضــت عن تشكيل الحكومة المؤقتة، سخر الشاعر مــن سياسة هذه الحكومة، الموجهة ضد مصالح الشعب:

تمتّع بأكل الأناناس ومضغ الحجل

فيومك الأخير قد حان أيها البرجوازي.

وقد لقي هذان البيتان شهرة واسعة، إلى درجة أن الثوار كانوا يرددونهما، في أثناء هجومهم على قصر الشتاء، مقر الحكومة المؤقتة.

ويعدّ ماياكوفسكي في طليعة المثقفين الذين رحبوا بثورة أكتوبر. ولا غرابة في ذلك فالثورة ثورته، وفي عام (١٩١٨م) كتب قصيدته المعروفة في «مدح الثورة»، وفيها يتغنى بانتصار الشعب الثائر، ويبارك هذا الانتصار، وفي الذكرى الأولى لقيام الثورة كتب الشاعر مسرحيته المشهورة «مستيريا بوف»، ومستيريا ضرب من المسرحيات الدينية لدى قدماء المصريين والإغريق. أما بوفا buffa فهي نوع من الكوميديا، وفيها يسخر من العالم القديم المحتضر، ويشبه الثورة بالطوفان الشامل، الذي يجرف عن الكرة الأرضية كل ما هو تافه ومبتذل، ولا يصعد إلى الفلك إلا الكادحون من عمال وفلاحين، وهم وحدهم من تكتب له النجاة من الطوفان، فيبنون المجتمع الشيوعي، القائم على الحرية والمساواة، والخالي من العبودية والاضطهاد.

في عام (١٩٢٠م) كتب الشاعر ملحمته، التي تحمل عنوان «١٥٠٠٠٠٠٠٠»، والتي تصور صراع الشعب السوفييتي، الذي يبلغ تعداده مئة وخمسين مليوناً، ضد قوى الرأسمالية العالمية الغاشمة.

بطل الملحمة هو العملاق الروسي الأسطوري المعروف إيفان، الذي يخوض المبارزة ضد ويلسون، الذي يرمز إلى قوى الرأسمالية. وينقسم العالم كله إلى معسكرين متنافرين متناحرين، معسكر المضطَهَدين /بالفتح/ ويقف إلى جانب إيفان، ومعسكر المضطهِدين /بالكسر/، ويقف إلى جانب ويلسون، ومن البديهي أن المبارزة انتهت بفوز إيفان على خصمه، وتغلب الثورة على أعدائها الألداء، وتنتهي الملحمة باحتفال الشعب بمرور مئة عام على اندلاع الثورة.

في نهاية (١٩٢٢م) ومطلع (١٩٢٣م)، أي مرحلة ما عرف باسم «نيب» (السياسة الاقتصادية الجديدة)، وهي المدّة، التي استعادت فيها البرجوازية بعض نفوذها، ودبت الحياة في أوصالها، لكن إلى حين، كتب الشاعر قصيدة «عن ذلك»، التي كرسها للحديث عن مشاعر الحب الكبير، الذي يكنه لليليا بريك. وكشفت عن رؤية الشاعر للحب الحقيقي، الحب الكبير، وضمير الغائب في عنوان القصيدة هو الحب، فعنوانها الفعلي هو «عن الحب...».

القسم الأول من الملحمة يحمل عنوان «بالادا سجن ريدينغ». ويتألف من أحد عشر فصلاً قصيراً، وقد كرسه الشاعر لوصف معاناته، بعيداً عن حبيبته، وتكمن مأساته في أن الفتاة، التي يكنّ لها هذا الحب، تنتمي إلى عالم آخر، لا يشعر نحوه إلا بالكراهية والنفور.

وإذا كان الشاعر قد اقتبس عنوان الجزء الأول من الأديب الإنكليزي «أوسكار وايلد». فإن الجزء الذي يحمل عنوان «ليلة عيد الميلاد»، جاء مقتبساً من الكاتب الروسي الكبير نيقولاي غوغول.

أما موضوع هذا الجزء، المؤلف من (٢١) فصلاً قصيراً فهو الحالة التي أفرزتها السياسة الاقتصادية الجديدة، والتي يصطدم بها بكل الملحمة.

وينهي الشاعر ملحمته بالتوسل إلى القرن الثلاثين أن يبعثه حياً، لكي يمحو عن وجه البسيطة كل هذا الشر. وعلى الرغم من قتامة الحاضر وسواده، فإن الأمل بالمستقبل الأفضل يحدو الشاعر. والواقع أن هذه النظرة المتفائلة تطالعنا في إبداع ماياكوفسكي في مختلف مراحل حياته.

ففي هذه القصيدة جمع الشاعر بين التحليل النفسي العميق والخيال الجامح. بين الاعتراف الوجداني والحماسة الخطابية، بين اللغة الغنية بالبديع والأسلوب الرشيق(٥).

كما أجاد الشاعر في تصوير الصراع بين بطله والعالم المحيط على غرار راسكولنيكوف في رواية دوستويفسكي «الجريمة والعقاب»، وإذا كان بطل ماياكوفسكي الوجداني لا ينحدر إلى درك الجريمة، فإنه لا يتورع في سبيل حبه عن صعود الجلجلة. وفي خاتمة الملحمة يبعث حياً، على غرار المسيح، لكي يعيد الحب إلى نصابه، ولكي يسود الحق والعدل على الأرض، ويعم الخير العالم بأسره(٦).

ومن الموضوعات الأخرى التي تناولها الشاعر في قصائده موضوع الإنسان الجديد في العهد الجديد. فحتى قبل الثورة كتب ماياكوفسكي قصيدة بعنوان «الإنسان...» رسم فيها صورة بطله الإيجابي، الذي لا يتورع على غرار دانكو غوركي، عن امتشاق قلبه، ورفعه عالياً، شعلة تنير الغابة المظلمة، أمام شعبه.

وفي قصيدته «الحرب والسلم» يبشر الشاعر أن مثل هذا الإنسان آتٍ:

وهو،

الحر،

أقصد،

ذلك الإنسان

آت

صدقوني

صدقوني.(٧)

ومن البدهي أن الشاعر كرس كثيراً من قصائده في مدح الثورة والنظام الاشتراكي، وقد أفـــرد لزعيم الثورة لينين ملحمـــة مطولة، وفي الذكرى السنوية العاشـــرة لثورة أكتوبر، كتب ماياكوفسكي قصيدته المشهـــورة «خوروشو!» «رائع!». وفيها يرسم صورة واقعية حية للثورة، ويرصد وقائعها، وما رافقها من أحداث، وما تمخض عنها من نتائج.

فـــي ملحمته أبرز الشاعر ثلاث مراحل في مسيرة الثـــورة البلشفية، خلال هذه السنوات العشر:

- **الأولى**: من ثورة شباط حتى ثورة تشرين الأول عام (١٩١٧م)، إذ عارض الشعب الحرب الإمبريالية، وتصدى لسياسة الحكومة المؤقتة، ولمؤامرات ومكائد الأحزاب والقوى الرجعية، كل ذلك تحت قيادة الجناح البلشفي من الحزب الشيوعي.

- **الثانية**: في هذه المرحلة يتحدث الشاعر عن الحرب الأهلية، وما جرته على البلاد من كوارث وويلات، ويصور نضال الحزب من أجل «السلام والخبز والحرية» وضد أعداء الثورة، في الداخل والخارج.

- **الثالثة**: مرحلة البناء الاشتراكي، وفيها يصور الشاعر لوحات العمل البناء بيد الشعب. لما فيه خير هذا الشعب وسعادة الأجيال اللاحقة.

في الفصل السابع من الملحمة يؤكد أن الثورة لم تكن تعبيراً عفيفاً وغير منظم عن استياء جماهير الشعب، كما صورهـــا الشاعر ألكسندر بلوك، في ملحمته «الاثنا عشر»، وإنما كانت يد الحزب تنظمها وتوجهها:

هذه الزوبعة

من ألفها إلى يائها

...

وجهها الحزب

ونظم صفوفها.

ويميز الشاعر في هذه الملحمة نوعين من المواطنة، كل منهما يتعارض مع الآخر: المواطن الطفيلي، الذي اعتاد أن يعيش عالة على الشعب، ولا هم له إلا جني المكاسب الخاصة، والوطن بالنسبة إليه مجرد:

زوجة

وشقة

وحساب جار

وهذا ليس مواطناً حقيقياً، بل هو مواطن مزيف، أما المواطن الفعلي فهو ذاك الذي لا هم له إلا هموم وطنه وشعبه.

بكل الحب تغنى الشاعر ببلاده، مهد الاشتراكية، وبكل حماسة انتقد عيوب العالم الرأسمالي، التي عايشها في أثناء جولاته في أمريكا وإسبانيا وألمانيا وفرنسا وغيرها من البلدان. والشاعر لا يعمم. ففي قصائده المكرسة للواقع في هذه البلدان، نجده يميز بين فرنسا البرجوازية وفرنسا الكادحة. ففي قصيدة «فرساي» تطالعنا صور فرنسا البرجوازية التي تدخل في الثروة والرخاء. أما في قصيدة «باريسية» فيرسم صورة العاملة الباريسية، التي تضطر لأن تبيع جسدها كي تجد لقمة العيش. والشيء نفسه يقوله الشاعر في وصف إسبانيا.

أما عن وصفه أمريكا، فحدِّث ولا حرج، ففي قصائده ومقالاته عن هذه البلاد يرسم الشاعر كثيراً من الصور للواقع الأمريكي، القائم على الاستغلال:

«اكتشافي لأمريكا»، و«إنني أشهد»، و«لا حياة ولا حرية»، و«المكسيك ـ نيويورك»، و«مقطع في ناطحة السحاب»، و«برودوي».

ويرى كثيرٌ من النقاد أن عبقرية مایاکوفسكي قد تجلت أكثر ما تجلت في كتاباته الساخرة، التي انتقد فيها كثيراً من عيوب المجتمع، وهزأ فيها من أعداء الثورة والمتربصين بها في الداخل والخارج.

وإذا ما عدنا إلى مجلة «الساتيريكون الجديد»، التي كانت تصدر في روسيا قبل الثورة، عثرنا فيها على كثير من الأناشيد الهجائية، التي كتبها مایاکوفسكي، ساخراً من العلوم

المزيفة «نشيد العالم»، والقضاء الجائر «نشيد القاضي»، ونهم البناء «نشيد الأكل» وظاهرة الرشاوي «نشيد الرشوة» ومن الأدب المبتذل والتافه «نشيد الناقد».

وقد استمر الشاعر في كتاباته الساخرة في مرحلة ما بعد الثورة، ولاسيّما في عشرينيات القرن الماضي. مع بداية السياسة الاقتصادية الجديدة، وما أفرزته من ظواهر سلبية: الميول البرجوازية، والانتهازية، والسكر، والبيروقراطية. ففي قصيدته «أفيونان» (١٩٢٢) و«روح المجتمع» (١٩٢٩م) يشن الشاعر حملة شعواء ضد الإقبال على تناول المشروبات الكحولية. ويصنف السكر في خانة الظواهر الاجتماعية والأخلاقية البالغة الخطورة.

كما يسخر الشاعر من أولئك المسؤولين المنافقين في الحزب والسلطة، الذين يتسترون وراء المظاهر والعبارات الثورية الطنانة، وهي منهم براء، ففي قصيدته «عن الدناءة» (١٩٢١م) يصب الشاعر نار غضبه وازدرائه على حملة البيروقراطية والمتشبثين بأهداب الرياء والنفاق، والساعين وراء المكاسب الرخيصة، وتفاهات المجتمع البرجوازي.

وبكل براعة يرسم لنا الشاعر صورة واقعية لجلسة عائلية هادئة في بيت أحد المسؤولين: الزوجان يتناولان الشاي، وهما مستسلمان للأحلام الوردية. فالزوج مسرور بالعلاوة الجديدة، ويتطلَّع إلى تحقيق حلمه المنشود ـ شراء بنطال خيَّال. أما الزوجة فتحلم بشراء فستان جديد، يحمل شعار المنجل والمطرقة، لترتديه في الحفلات الراقصة. والزوجان ثوريان ملتزمان، فها هي صورة كارل ماركس تتصدر المكان، وصحيفة الإزفيستيا موجودة في كل زاوية، والزوج يخاطب زوجته بكلمة يا رفيق... كل ذلك يرسمه الشاعر في قالب هجائي ساخر.

في عام (١٩٢٠م) أصدر الشاعر ديواناً جديداً تحت عنوان «ماياكوفسكي يتهكم»، تحتل مكان الصدارة فيه قصيدتاه المعروفتان: «البيروقراطية» و«هواة الاجتماعات».

في هاتين القصيدتين ينتقد الشاعر البيروقراطية بشتى أشكالها ومظاهرها.

وحتى نهاية حياته ظل ماياكوفسكي يرصد هذا المرض الخطير، الذي أصاب المجتمع السوفييتي في الصميم. فكرس لتشخيصه وعلاجه كثيراً من القصائد: «معمل البيروقراطية»، و«فظائع ورقية»، و«الرفيق إيفانوف». وحتى ديوان الشاعر، الذي يحمل عنوان «غاليري ماياكوفسكي» (١٩٢٣م)، لا يخلو من الموضوع الساخر، ففي هذا الديوان تطالعنا صور أعداء الاتحاد السوفييتي في الخارج، وعلى رأسهم موسوليني واللورد كيرزون وغيرهما. كما يطالعنا

موضوع السخرية في ديوانه «الفيلة في الكومسمول» (اتحاد الشبيبة) (١٩٢٨م) و«ممنوع الدخول بدون التقرير» (١٩٣٠م)[٨].

كان ماياكوفسكي من أنصار الفن الملتزم، المكرس لخدمة البناء الاشتراكي الجديد. ومن هنا دعوته إلى أدلجة الأدب، وتسخيره لتحقيق أهداف الثورة. ودعوته شعراء البروليتاريا «رسالة إلى الشعراء البروليتاريين» ١٩٢٦م، إلى وحدة الكلمة ضد أعداء الثورة. ومن هنا أيضاً دعوته إلى تناول الموضوعات المستقاة من الحياة اليومية، وأن لا يقصر الشاعر دوره على تصوير الأحداث وأن لا يسير في أعقابها، بل عليه أن يسبق الزمن، ويتنبأ بالمستقبل.

يقول ماياكوفسكي:

الشاعر

لدينا

يأخذ الأحداث

يصف أحداث الأمس

لكن ينبغي

الاندفاع

إلى الغد

إلى الأمام

كما ينتقد ماياكوفسكي الشعر الخالي من المضمون، القائم على الأوزان والقوافي. صحيح أن الشاعر بدأ شكلانياً، وسار في ركاب المستقبلية. أما الآن فلم يكتف بالتخلي عن ذلك، بل راح ينتقد كل المصابين بهذا المرض الأدبي، ويدعو إلى الفن المفهوم للقاصي والداني:

قدم للجماهير

الثقافة

الرفيعة

تلك

المفهومة

والضرورية

لك

ولي

للفلاحين

والعمال.

وقد كرس ماياكوفسكي كثيراً من قصائده للشعر وكيفية صناعته، ومنها: «إلى سيرجي يسينين»، و«يا سامعين الصوت»، و«رسالة إلى الشعراء البروليتاريين»، و«حديث مع المفتش المالي عن الشعر».

وفي هذه الأخيرة، التي صدرت عام (١٩٢٦م) يطرح الشاعر بيانه الجمالي للشعر ويؤكد مدى أهمية الشعر بالنسبة إلى الشعب ونضاله في سبيل مستقبل أفضل، وعلى الشاعر برأيه أن يكون قائداً لهذا الشعب وملهماً، وخادماً في الوقت نفسه، وأن يكون هادياً ومربياً:

قافية الشاعر

هي اللطف

والشعار

هو البندقية

والسوط

وفي ملحمته الأخيرة «يا سامعين الصوت» (١٩٣٠م) يعود ماياكوفسكي فيؤكد ضرورة أن يكرس الشعراء إبداعهم لخدمة الطبقة العاملة في نضالها الثوري، وقبيل إلقاء هذه الملحمة، أعلن الشاعر في حفل افتتاح معرض أعماله:

«أريد أن أتحدث للأجيال اللاحقة بنفسي، لا أن أنتظر النقاد لكي يحدثوهم عني في المستقبل».

في البداية يتحدث الشاعر عن إبداعه ويقومه، ولا ينكر أنه بدأ شكلانياً، لكنه لم يلبث أن تلقف راية الأدب الثوري الملتزم، ورفعها عالياً، فجاء إبداعه على مدى السنوات العشرين الأخيرة على ارتباط وثيق مع حياة شعبه، وهو على ثقة أن صوته باقٍ:

سوف يصل شعري

عبر ذرا القرون

متجاوزاً رؤوس

الشعراء والحكومات...

والشاعر لا يحلم بالمجد لنفسه، ولا يتطلع إلى أن يكرم بعد موته بالنصب التذكارية:

إنني أبصق على الكتل البرونزية

إنني أبصق على المخاط المرمري...

المهم بالنسبة إليه هو بناء المجتمع الجديد، الذي سيكون نصباً تذكارياً لجميع أفراد الشعب، بمن فيهم الشاعر[٩].

وأخيراً لابد من الإشارة إلى أن بعض خصوم ماياكوفسكي حاول أن يلصق به تهمة العدمية[١٠]، واتهمه بعضهم الآخر بالاستخفاف بالموروث الثقافي وازدرائه له.

لكن ماياكوفسكي دحض هذه التهم بكل عزم وتصميم، حيث أكد في عام (١٩٣٠م): «لم يسبق لي قطّ أن مارست مثل هذا العمل الأحمق...».

وبالفعل فإن علاقة ماياكوفسكي بعمالقة الشعر الروسي في القرن التاسع عشر تدل على مدى إعجابه بهؤلاء الشعراء وإبداعهم. وعلى رأسهم بوشكين وليرمنتوف ونيكراسوف، وقد تأثر بتقاليدهم، لكنه ابن زمن آخر، يتطلب إبداعاً جديداً، وقد كان الشاعر مجدداً سواء من حيث المضمون، أم من حيث الشكل، أم من حيث اللغة، فهو لا يتورع عن استخدام المفردات البسيطة، من اللغة المحكية، ولا أن يغوص في أعماق اللغة الروسية القديمة.

وقد تأثر به كثيرٌ من الشعراء المعروفين، أمثال: (التشيلي بابلو نيرودا، والبولوني يوليان توفيم، والتركي ناظم حكمت وغيرهم). كما انتشرت أشعاره على نطاق واسع بين الشباب السوفييتي المتحمس. وتروي ناديجدا كروبسكيا، زوجة لينين، القصة الآتية عن تعلق الشبيبة بأشعار ماياكوفسكي:

«في بداية (١٩٢١م) التقى لينين مجموعة من طلبة الفنون في موسكو، وحين سألهم: «من تقرؤون؟ هل تقرؤون بوشكين؟» ردوا عليه بقولهم: كلا. فقد كان بوشكين شاعراً برجوازياً. إننا نقرأ ماياكوفسكي».

كل شيء كان يبدو على ما يرام بالنسبة إلى الشاعر الكبير، الذي يحظى بحب أفراد الشعب ورضا السلطة، ولكن المظاهر خداعة. ومن يدري ما الذي كان يعتمل في دخيلة الشاعر، وكم كان يعاني ويقاسي، وإلا فبماذا نفسر قيامه بإطلاق النار على نفسه في (١٤) نيسان من عام (١٩٣٠م)، وهو الذي كان، لخمس سنوات خلت، قد أدان انتحار الشاعر الروسي، سيرجي يسينين، وراح يتغنى بإرادة الحياة.

ففي قصيدته «إلى سيرجي يسينين» كتب يرد على أبيات يسينين الوداعية، قبيل انتحاره:

ليس الموت في هذه الدنيا بجديد

لكن العيش، بالطبع، ليس أكثر جدة

بقوله:

ليس الموت في هذه الدنيا بالصعب

لكن صنع الحياة أصعب بكثير.

أصاب انتحار ماياكوفسكي كل من أحبه بالصدمة العميقة، وفيما بعد كتب بوريس باسترناك:

«يبدو لي أن ماياكوفسكي أطلق النار على نفسه بدافع الكبرياء لأنه أدان شيئاً ما في نفسه، أو من حوله، شيئاً لم يستطع إباؤه القبول به»[١١].

وفي عام (١٩٣٦م) قام ستالين بلفتة غريبة ومفاجئة تجاه الشاعر الراحل، حين أطلق عليه عبر صحيفة «البرافدا» اسم «الشاعر الأفضل والأكثر موهبة في عصرنا السوفييتي»[١٢].

وقد أثار هذا التكريم، الصادر عن أعلى سلطة في البلاد حيرة كثيرين ودهشتهم. وراحوا يتساءلون عن السر الكامن وراء رفع هذا الشاعر الطليعي ـ الشكلاني إلى مصاف عمالقة الأدب السوفييتي، بل وضعه في طليعتهم، وذلك في الوقت الذي توضع فيه الواقعية الاشتراكية في الأدب والفن في الصدارة، حسب التصنيف الرسمي[١٣].

لاشك أن ستالين أراد بذلك أن يتخلص من احتكار مكسيم غوركي للزعامة الأدبية، وأن يبدو مستقلاً عن رأي لينين بـ «ماياكوفسكي»، فهو لم يكن يفهم أشعاره ولا يحبها.

دخل ماياكوفسكي عالم أسطورة الثورة، الذي لا يدخله إلا الذين ينبثقون من عالمها الموضوعي. فالذين ينبثقون من عالم الخرافة لا يدخلون عالم الأساطير. الواقع ثورة. والأسطورة هي الواقع الذي غاب، وليس واقعاً لم يأت. وبهذا المعنى وحده يبقى ماياكوفسكي خالداً....

جعل من الشعر أداة ثورية للتحريض وإلهاب الحماسة، مع الحفاظ على قيمته الفنية الجمالية المبكرة، وتمكن من المزاوجة بين المضمون الإيديولوجي والشكل الفني المبتكر

الأصيل. استطاع خلق فن جديد، غنائي ملحمي، يندمج فيه الشخصي بالتاريخي، ولا تتميز فيه الأنا عن الجماهير(١٤).

الهوامش

(١)- تاريخ الأدب الروسي، تحرير: تشارلز أ. موزر، ترجمة: د شوكت يوسف، الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١١، ص ٥٠٦.

(٢)- في الأدب السوفييتي /دراسة تاريخية تحليلية موجزة، جلال فاروق الشريف، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٨٣م، ص (٦١ - ٦٢).

(٣)- الأدب الروسي في القرن العشرين، يفيم روغوفر، سانت بطرسبورغ، موسكو ٢٠٠٨م، ص ١٥٨.

(٤)- المصدر السابق، ص ١٦١.

(٥)- المصدر السابق، ص ١٦٦ - ١٦٨.

(٦)- المصدر السابق، ص ١٦٨.

(٧)- المصدر السابق، ص ١٦٩.

(٨)- المصدر السابق، ص ١٧٥ - ١٧٧.

(٩)- المصدر السابق، ص ١٧٨.

(١٠)- العدمية من اللاتينية **nihil** وتعني لا شيء، وتقوم على رفض القيم الاجتماعية: المثل، والمعايير الأخلاقية، والثقافة وأشكال الحياة الاجتماعية. تظهر العدمية في مرحلة الأزمات الاجتماعية. انتشر هذا الاصطلاح في روسيا بعد ظهور رواية إيفان تورغينيف «الآباء والأبناء» في عام (١٨٦٢م).

(١١)- تاريخ الثقافة الروسية في القرن العشرين، سولومون فولكوف، موسكو، ص ٩٢.

(١٢)- المصدر السابق.

(١٣)- المصدر السابق.

(١٤)- في الأدب السوفييتي، مصدر سابق، ص ١٠١.

الجزائر العاصمة كما شهدتها

نبيل تللو

ارتبطت بعلاقة صداقةٍ قوية على مدى سنواتٍ طويلة بصديقٍ -رحمه الله- من القطر الجزائري الشقيق، بلد الثورة والشهداء، وقد رافقته على مقاعد الدراسة طوال سنوات المرحلتين الإعدادية والثانوية بمدارس دمشق، لم تنقطع المراسلات بيننا، وقد دعاني لزيارة بلده، ولبَّيت مكرمته السخيَّة عام (٢٠٠٥م)، حيث أمضيت نحو أسبوعٍ في مدينته الجزائر، وأطلعني على بعضٍ من معالمها، وجمعت مشاهداتي وحبَّرتها في هذه المقالة، التي أرجو أن يجد كرام القارئات والقراء في مطالعتها، ما يرضي تطلُّعهم نحو اكتساب المزيد من الثقافة والمعرفة.

الجزائر، ويلفظها أهلها بلهجتهم المحليَّة: «الدزاير»، عاصمة الجمهورية الجزائرية وأكبر مدينة وميناء فيها، مركز البلاد السياسي والاقتصادي والثقافي، إحدى أهم المدن في العالم العربي وإفريقيا. ميناؤها واحد من أهم الموانئ في شمال إفريقيا، تقع في شمال البلاد، عند منتصف ساحلها على البحر الأبيض المتوسط تقريباً. وبإلقاء نظرةٍ شاملة عليها من علٍ، نرى أنَّها تمتد فوق السفوح الشمالية الشرقية لجبل «بوزريعة» الذي يصل ارتفاعه إلى أربعمئة مترٍ، والذي يحميها من الرياح الشمالية والشمالية الغربية، وما هو إلَّا امتداد، أو تفرُّع شمالي لجبال أطلس التل، التي هي بدورها امتدادٌ لجبال أطلس المهيمنة على المشهد الجغرافي لأراضي شمال بلدان المغرب العربي، كما أنَّها تقبع عند الساحل الشمالي الغربي لخليج



الجزائر

الجزائر شبه الدائري، بين رأس «الريِّس حميدو» شرقاً، ورأس «تمنغوست» غرباً، على شكل قوسٍ واسع طوله نحو ثلاثين كيلومتراً.

اسم «الجزائر» هو جمع جزيرة، لوجود أربع جزرٍ صخرية صغيرة متناثرة على مسافةٍ بعيدة من ساحل خليج الجزائر، كانت تكوِّن -فيما مضى- حاجزاً طبيعياً غير متَّصل عند مدخله، غير أنَّ هذه الجزر ارتبط بعضها مع بعضٍ بمرور السنوات، ولا سيما بسبب إنشاءات ميناء الجزائر خاصّةً، واندمجت بالساحل عدا جزيرة واحدة تحمل اسم «بلكين بن زيري»، وهو اسم الرجل الذي أُطلق على المنطقة اسم «الجزائر»، ومنذ عام (٩٦٠م) عُرِفت باسم «جزائر بني مزغنة»، وهم القوم الذين كانوا يعيشون فيها خلال تلك المدّة، ثمَّ امتدَّ هذا الاسم على التراب الجزائري بكامله. ولأنَّ أغلب مبانيها قد طُلِيَت باللون الأبيض، كما هو الحال في كثيرٍ من المدن حول العالم، العاصمة المغربية «الدار البيضاء» على سبيل المثال، فقد لقَّبها أهلها بـ: «العاصمة البيضاء»، وهو الذي تستحقّه بجدارة، لأنّها تبدو للناظر وكأنَّها شلاَّلات من المنازل البيضاء المتدفقة من علٍ نحو البحر الأبيض المتوسط، فاللون الأبيض هو مشهدها العام.

تاريخ وجغرافيا

تقول الروايات: إنَّ قائداً فينيقياً في القرن السادس قبل الميلاد، ضلَّ في أثناء إبحاره وأشرف على الهلاك، وفجأةً لاح له طائر نورس، فأمر بملاحقته عسى أن يكون دليلاً على وجود يابسة، ولم يخيِّب النورس الرجاء، فقد قاد السفينة إلى أرضٍ جديدة لم تكن معروفة للفينيقيين من قبل، ولسعادتهم فقد أطلقوا عليها اسم «إيكوسيوم» ومعناها «أرض النورس» عرفاناً بفضله وتكريماً له، ولم تكن هذه الأرض سوى الجزائر.

وتقول الروايات أيضاً إنَّ البطل الأسطوري «هرقل بن جوبيتر» ورفاقه العشرين، مروا بجانب الساحل وأعجبهم، فقرَّروا الاستقرار فيه، وأسَّسوا المدينة، وأطلقوا عليها اسم «إيسكوسيم» ومعناها «مدينة العشرين». وعُرِفت مدينة الجزائر أيضاً باسم «أرغل»، ومعناها «المكان المستور العميق»، وباسم «إسكوريم»، وهي كلمةٌ فينيقية الأصل تعني «جزائر»، وبأسماءٍ أخرى مثل: «إيقوزي» «قوزي» «إيكوزيم»، وذلك حسب اللهجات المحليَّة. ومن الواضح أنَّ كل هذه التسميات مستمدَّةٌ من الواقع الجغرافي للمنطقة.

مناخ مدينة الجزائر متوسِّطي، فهو -مثل سائر المدن المحيطة به- معتدل الحرارة وماطر شتاءً، وسطي حرارته خمس عشرة درجة مئوية، ونادراً ما تنزل الحرارة دون درجة الصفر المئوي، في حين يبلغ وسطي أمطاره السنوية نحو سبعمئة ملم، وهو حارٌ باعتدال صيفاً، وسطي حرارته أربعٌ وعشرون درجة مئوية، ويُلطّف نسيمُ البحر الجوَّ، عدا عن أنَّ الرطوبة النسبية منخفضة.

وبعد هذا العرض السريع لواقع مدينة الجزائر اليوم، لا بُدَّ من العروج سريعاً على تاريخها الممتد نحو ثلاثة قرون، فقد أسَّسها الفينيقيون في نحو العام (٨٨٠) قبل الميلاد، وتعاقب عليها الرومان والعرب المسلمون، وحكمها في القرن الثاني عشر الموحِّدون والمرابطون، ثمَّ الحفصيون وملوك تلمسان. في أواخر القرن الخامس عشر وأوائل القرن السادس عشر، تعرَّضت -مثل كثيرٍ من مدن الساحل الإفريقي الشمالي- لكثير من المتاعب إثر استعادة الإسبان بلاد الأندلس، وإخراج العرب منها. وفي عام (١٥١١م) احتلَّها الأتراك العثمانيون، وفي عام (١٨٣٠م) احتلَّها الفرنسيون واتخذوها مقرّاً لحكمهم الاستعماري، وصارت منذ ذلك الحين مسرحاً لحركات المقاومة المسلَّحة ضد الفرنسيين، وقد شهدت معارك عنيفة أدَّت إلى خراب أقسامٍ كبيرة منها، إلى أن استقلت البلاد عام (١٩٦٢م)، وصارت عاصمة لها منذ ذلك الحين.

فــي عــام (٢٠٠٠م) احتفلت العاصمـــة الجزائر بذكرى مرور ألف عـــام على تأسيسها فــي القرن العاشر الميلادي، في عهد ملكها البربــري «بلكين بن زيري»، وهو من الملوك الزيريـــن الذيـــن دام حكمهم بين عامي (٩٤٥- ٩٧١م). في عــام (٢٠٠٧م) صارت مدينة الجزائــر عاصمةً للثقافة العربية، وبدأت الاحتفــالات بهذا الحدث يوم (١٢/١/٢٠٠٧م)، تزامناً مع رأس السنة البربرية المتعارف عليه منذ قدماء الأمازيغ، وكان شعار الاحتفالات مجسَّم سفينة تحملها أمواجٌ زاهية الألوان، وكُتب أعلاها بالخط الكوفي: «الجزائر ٢٠٠٧م»، في ترميزٍ للانتماء التاريخي والثقافــي الجزائري العربي الإسلامي. تضمَّنت الاحتفالات باقاتٍ ثريـــة ومنوَّعة في مجالات المسرح والسينما والكتاب والمعارض الثقافية المختلفة والموسيقا والتراث الجزائــري والمحاضرات، وقراءاتٍ شعرية باللغات العربية والفرنسية والإنكليزية.

ومع أنَّه لا توجد منطقة في العالم إلَّا وهي معرَّضة لحدوث الزلازل، إلَّا أنَّ بعضها تُخَصُّ بذلك، ومنها الجزائر العاصمة، ففي عام (٢٠٠٦م) أعلن خبيرٌ جزائري في الهندسة المضادَّة للـــزلازل أنَّها مهدَّدة بحدوث زلـــزالٍ كبير، ستكون له تبعاتٌ وخيمة عليها، بسبب وقوعها فوق شرخٍ زلزالي خطير على مستوى الشريط الساحلي.

التعداد السكانيّ

فــي بدايات الغزو الفرنسي للجزائر عـــام (١٨٣٠م)، كان العدد السكاني نحو ثلاثين ألف نسمـــة، وقد دفعت سلطات الاحتلال الفرنسي السكان المسلمين إلى مغادرة المدينة، وأحلّت عناصـــر أوروبية محلَّهم من فرنسيين وإسبان وألمـــان وإيطاليين، إلى أن تجاوز عدد السكان الأجانـــب عدد الســكان الأصليين، وذلك بموجب إحصائية جرت عـــام (١٩٥٤م). وفي أثناء ثورة التحرير الجزائرية، ضايقـــت السلطات الفرنسية السكان المحليين في القرى والأرياف الجزائريـــة، ممَّا دفع أغلبهم إلى الهجرة نحو المدن، ولا سيما الجزائر العاصمة، حتى وصل عدد سكانها عند استقلال البلاد عام (١٩٦٢م) إلى نحو مليون نسمة.

بعـــد الاستقلال استمرت هجرة السكان الريفيين نحو العاصمة إلى أن وصل عدد سكانها في بدايات القرن الحادي والعشرين إلى أكثر من (٢,٥) مليون نسمة، ووصل هذا الرقم إلى نحو ستة ملايين نسمة في عام الزيارة (٢٠٠٥م)، إلَّا أنَّه من الصعب أن تجد جزائرياً عاصمياً أصيـــلاً بينهم، ذلـــك أنَّ أغلبهم قد أتى مـــن مختلف أنحاء البلاد، وقـــد أدَّت هذه الزيادات

غيـــر الطبيعية إلى ظهور مشكلات سكانية مثل: نقص الوظائف والمساكن، والمياه، وضغوط المواصلات، ولم تستطع الخطط الإنمائية الحكومية الفكاك منها بشكلٍ جذري.

أمَّا في حي القصبة العتيق في قلب العاصمة، فقد كان على النقيض من ذلك، إذ إنَّ عدد سكانـــه يتناقص باستمرار، فقد كانوا في حـــدود تسعين ألف نسمة عام (١٩٦٦م)، أمَّا اليوم، فإنَّ العدد تراجع إلى ما دون الخمسين ألفاً، بعد أن شرعت السلطات في ترحيلهم إلى أحياء أخرى منذ عام (١٩٨٥م) بسبب الانهيارات المتتالية للمنازل والمباني العثمانية بفعل عاديات الزمن وأفعال الطبيعة، ولنا عودة للحديث عن هذا الحي بعد قليل.

مَعْلَم ثقافي تاريخي اقتصادي

الجزائـــر العاصمة هي مركـــز البلاد الاقتصـــادي، فعندها تبدأ وتنتهـــي الطرق البرية والحديديـــة الجزائرية، وفيها تتركَّز معظم الصناعـــات، ولا سيما في منطقة «روبية رغاية»، التـــي تمتد فوق مساحةٍ تصل إلى (٨٠٠) هكتاراً، بها نحو ثلاثين مؤسَّسة صناعية كبرى تنتج أنواعاً كثيرة من المَركبات والكيميائيات والأغذية والإسمنت والنسيج والملابس والأحذية.

عبر ميناء الجزائر تمرُّ معظم تجارة البلاد من المواد الغذائية والصناعية والمواد الخام. وتشـــكِّل السياحة جزءاً من دخل المدينـــة، إذ تمتد على شواطئها عدة منتجعات سياحية مثل «نادي الصنوبر، وزرالده، وسيدي فرج».

كما تُعَـــدُّ الجزائر العاصمة مركز الجمهورية الجزائرية الثقافي، ففيها «جامعة الجزائر» إحدى أقـــدم الجامعات في إفريقيا والعالم العربي، وتعود إلى عام (١٨٥٩م)، وجامعة العلوم والتقنية، وعدة معاهد عليا متخصِّصة، وعدة متاحف، منها: المتحف الوطني للفنون الجميلة، متحـــف باردو للتراث الإسلامي، متحف ما قبل التاريـــخ، ومتحف الفنون والتقاليد الشعبية، ومتحف الطفولة، والـــدار الوطنية للمحفوظات (المكتبة الوطنية)، ومتحف الجهاد، ومتحف الجيش الوطني الشعبـــي، متحف الطبيعة. وهناك أيضاً عدة مسارح ودور سينما، وعدة نوادٍ رياضيـــة، منها نادي مجويلية الذي يضم عدة ملاعب وقاعات مغلقة ومسابح وفندقاً، إضافة إلى معهدٍ عالٍ للطب الرياضي.

في الجزائر العاصمة توجد قلعة الجزائر، وهي معلمٌ تاريخي يشرف على المدينة والميناء بُنِـــي في الحقبة العثمانية، ولها أهمية تاريخيـــة، إذ كانت مقرَّ آخر حكام الجزائر قبل الغزو الفرنســـي عـــام (١٨٣٠م)، وشهدت حادثـــة «المروحة» الشهيرة عـــام (١٨٢٧م) بين الحاكم

العثماني للجزائر «الداي حسين» والقنصل الفرنسي «دوفال»، وهي الحادثة التي استغلَّتها فرنسا ذريعةً لغزو البلاد الجزائرية. غير أنَّ عاديات الزمن قد ظهرت عليها، وقد أجرت وزارة الثقافة الجزائرية الترميمات اللازمة لتبدو كما كانت في أيَّام شبابها.

يُعَدُّ حي «القصبة» من أكبر الأحياء القديمة في العاصمة الجزائرية، وتبلغ مساحته نحو (٣٦) هكتاراً، وقد صُنِّف عام (١٩٩١م) من المواقع الوطنية التي ينبغي أن تحافظ عليها «اللجنة الوطنية لحماية أملاك الدولة الجزائرية»، فهو يقف شاهداً على ذاكرة الأمة، ويمثِّل



الجزائر - حي القصبة

أحد عطاءات تاريخ الشعب الجزائري، ويضم بين جنباته أكبر تجمُّع عمراني لمبانٍ يعود تاريخ تشييدها إلى مرحلة الاحتلال العثماني، ومنها: قصر مصطفى باشا، وقصر دار الصوف، وقصر القادس، وقصر سيدي عبد الرحمن، ودار عزيزة بنت السلطان، وقصر دار الحمرة الذي تحوَّل إلى دارٍ للثقافة، وهناك أيضاً قصر أحمد باي الذي يستغلُّه المسرح الوطني. ومن المساجد في هذا الحي: المسجد الجامع الكبير، الذي يمثِّل إحدى روائع العمارة الإسلامية، بناه الحاكم الجزائري يوسف بن تاشفين عام (١٠٩٧م)، والجامع الجديد (١٦٦٠م)، ومسجد كتشاوة (١٧٩٤م)، والمسجد المالكي الكبير (القرن الحادي عشر)، المسجد الحنفي (القرن السابع عشر). كما يوجد في هذا الحي عددٌ من الحمَّامات التي ما تزال تستقبل المستحمِّين حتى الآن.

ومن حي القصبة اندلعت أولى شرارات الثورة ضد الفرنسيين بالعاصمة الجزائرية، بعدما انطلقت بمنطقة الأوراس في الشرق الجزائري، ومنطقة القبائل الكبرى وسط الجزائر، ومنطقة التيطري بالغرب الجزائري، وكان هذا الحي معقلاً للثوار المجاهدين

من أمثال «علي لابوانت»، و«أحمد زبانة»، و«جميلة بوحيرد»، و«جميلة بلباشا»، و«حسيبة بنت بوعلي» وغيرهم من المجاهدين، الذين حرَّكوا الثورة في وسط العاصمة وهدَّدوا أمن الفرنسيين ووجودهم.

يتميَّز حي القصبة بأزقّته الضيِّقة ودروبه العتيقة التي تلتف وتتلوَّى مثل كتلة الخيطان، ويضمُّ محلاتٍ للخياطة، وورش الحرف التقليدية مثل الفخَّار والطرق على النحاس والتطريز على الحرير. وللمحافظة على النسيج الفريد لهذا الحي، وضعت وزارة الثقافة الجزائرية مخطَّطاً دائماً لحمايته بجميع مكوِّناته وكلِّ أساساته، والمحافظة على خصوصياتها الهندسية والمعمارية والتاريخية، بما في ذلك التراث الاجتماعي الحضاري مثل العادات والتقاليد الموروثة، وبعث وتنشيط الحرف التقليدية، التي تُعَدُّ من أهم ميِّزات النشاط الاجتماعي لسكان القصبة، والتي تتوارثها الأسر جيلاً بعد جيل.

في عام (١٩٩٢م) وضعت منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة (اليونسكو) حي القصبة في لائحة التراث العالمي، في دورتها السابعة عشرة المنعقدة بمدينة «سانتا فيه» الأمريكية، لأنها تراثٌ إنسانيٌّ يهمُّ العالم كله، وجزءٌ من شواهد التاريخ الحي للبشرية، ما يعني أنَّ على الجميع الإسهام في الحِفاظ عليه من الاندثار والتلاشي، بل العمل على إنهاضه وإحيائه. في عام (٢٠٠٥م) أعلنت الجزائر أنَّ يوم (٢/٢٣) من كلِّ عام هو اليوم الوطني للقصبة. ويأمل أبناء القصبة الحقيقيون، بعد أن اضطرَّ كثيرٌ منهم إلى الخروج منه صوب الأحياء الجديدة، أو الهجرة إلى الخارج، أن يروا قصبتهم وقد عاد إليها ألقها القديم، وبُعِثت فيها الحياة مجدَّداً.

بقيت العاصمة الجزائرية محتفظةً بالمسحة التاريخية لمظهرها الحضري القديم في منطقة القصبة، خلافاً لقسمها الحديث الذي تلتقي فيه مختلف ألوان العمارة الحديثة، التي يغلب عليها الطابع الأوروبي في تناسقٍ بديع للعمارات الشاهقة التي تتخلَّلها الشوارع الواسعة والحدائق الغنَّاء، وتسير فيها مختلف وسائط النقل مثل: العربات الكهربائية (الترام)، والحافلات الكبيرة (الباصات)، والسلالم الكهربائية وقطار الأنفاق (الميترو)، وكلُّها تغصُّ بآلاف السكان المتنقِّلين بين أماكن عملهم وسكنهم وأسواقها النظامية والعشوائية، وهم يتزايدون بسرعةٍ فائقة نتيجة الولادات الطبيعية وتحرُّكاتهم من مناطق الجزائر المختلفة نحوها، وهذا ما دعا السلطات المختَّصة لمعالجة هذا الأمر بأساليب عِدَّة، منها توسيع

مدينة الجزائر نحو الغرب، حيث تنمو مدينة «سيدي عبد الله» بالقرب من الدويرة، على بُعد نحو ثلاثين كيلومتراً.

أمَّا أبرز معالم العاصمة الجزائرية فهو: «مقام الشهيد»، الذي افتتحه في احتفالٍ مهيب الرئيس الجزائري «الشاذلي بن جديد» بتاريخ (١٩٨٢/٧/٥)، بذكرى مرور عشرين عاماً على استقلال البلاد الجزائرية، تكريماً وتخليداً لشهداء الثورة الجزائرية. يقع المقام ضمن ما يسمَّى بـ: «رياض الفتح» على أعلى ارتفاع في العاصمة الجزائرية، وتسمح إطلالته برؤية أنحاء واسعة من العاصمة برّاً وبحراً وحتى الجبال البعيدة، ويمتدُّ فوق مساحة عشرة آلاف مترٍ مربَّع، ويتكوَّن من ثلاثة أعمدة يبلغ طول كلٍّ منها (٩٢) متراً، وتشبه سعفة نخل متَّجهةً نحو السماء، ممازجةً بين العراقة والحداثة، وجامعةً فن الهندسة العربية الإسلامية مع تقنيات الهندسة المعمارية الحديثة، وتنتهي الأضلع الثلاثة بقبةٍ ضخمة.


الجزائر - مقام الشهيد

يضمُّ مقام الشهيد «المتحف الوطني للمجاهد»، الذي يتكوَّن من ثلاثة أقسام رئيسة: جناح الثورة، والحركة الوطنية بين عامي (١٩٥٤- ١٩٦٢م)، وقبَّة الترحُّم على الشهداء، ويحتضن كثيراً من الشواهد والأثريات والوثائق حول تاريخ الجزائر، بدءاً من العصر الجليدي، مروراً بعصور الفينيقيين والرومان والبربر والعثمانيين، وغيرها من الأحداث مثل الغزوات والحروب التي شهدتها الجزائر في أزمنة غابرة، وحتَّى حقبة الاستعمار الفرنسي (١٨٣٠- ١٩٦٢م) الغاشمة، وانتهى ذلك بالحدث التاريخي الكبير والمحطَّة المفصلية في مسيرة الشعب الجزائري: «الاستقلال»، وكل ذلك معروض بالمجسَّمات والهياكل والوثائق والأسلحة الحقيقية بأنواعها كلّها إبان الثورة.

في منطقة باب الوادي غربي العاصمة الجزائر، وفي حي بولوغين، تقع كاتدرائية «السيدة الإفريقية»، وتُعرف أيضاً باسم «كنيسة نوتردام الإفريقية»، على ارتفاع (١٢٤) متراً فوق سطح البحر، ممَّا يجعلها تشرف على مناطق كثيرة من العاصمة. يعود بناء هذه الكاتدرائية إلى عام (١٨٧٢م) وفق الطراز الهندسي البيزنطي، لتكون مزاراً للمسيحيين الكاثوليك، ومرآةً عاكسة لكاتدرائية «سيدتنا الحارسة» على الضفة المقابلة من البحر الأبيض المتوسط في مرسيليا الفرنسية. وقد كُتِبَت كلماتٌ خلف المذبح بالفرنسية والعربية واللهجة القبائلية الجزائرية: «يا سيدتنا الإفريقية صلِّي من أجلنا ومن أجل المسلمين». إلَّا أنَّ هذه الكاتدرائية التي تُعَدُّ جزءاً من الموروث الثقافي للعاصمة، قد أُهمِلت على مدى السنوات، وبدت عليها آثار الزمن، ممَّا دفع السلطات لرصد المال اللازم لترميمها.



الجزائر - كاتدرائية السيدة الإفريقية

أسئلة حساسة حول العلمانية

رسلان عامر

أصبحت العلمانية مصطلحاً يكثر تردده على أسماعنا، وتطرح حوله آراء شديدة الاختلاف والتناقض، وتثار معه كثير من الأسئلة الحساسة المتعلقة بالدين والأخلاق والتربية، وفي كثيرٍ من الأحيان تقدم حوله آراء سطحية أو مغلوطة، سواء من أنصاره أم خصومه.

وهذا المقال يحاول تسليط الضوء على أهم الأسئلة المتعلقة بالعلمانية، من ماهيتها إلى مواقفها، إذ يُوضِّح أن العلمانية ليست عقيدة ولا أيديولوجيا ولا فلسفة، بل منهجية اجتماعية سياسية مفتوحة، قابلة للتعددية والاختلاف والتطور، ما يعني وجوب الحديث ليس عن علمانية محددة ثابتة، بل عن «علمانيات» متعددة تختلف باختلاف المكان والزمان والظروف بين مجتمع وآخر، وثقافة وأخرى، وزمان وآخر.

كما يتناول فيه الإشكاليات التي تثيرها العلمانية الغربية مثل تراجع دور الدين والإباحية الجنسية والسياسات العدوانية الغربية، ويبين فيه أن العلمانية الغربية ليست المسؤولة عن هذه الأمور، التي تبين أسبابها بإيجاز؛ كما تبين العلاقة الحقيقية بين الدين والعلمانية، وأن الخلاف الأساسي بين العلمانية والمؤسسة الدينية هو خلاف سياسي وليس خلافاً معتقدياً؛ ويبين أيضاً

باب الرأي، هنا، منبر يعبّر فيه الكتّاب عن آرائهم، ولا يعبّر بالضرورة عن موقف المجلة أو إدارتها.

أن العلمانيــة - حتى الغربية منها - لا تتبنى أو تشجع بشكل حصري النمط الاستهلاكي الغالب اليــوم في الغرب من العلاقات الجنسية، الذي يشكل بدوره جزءاً من نمط حياة استهلاكي عام يسيطــر على الحياة الغربيــة بمجملها؛ ويبين كذلك أن المصلحــة الجشعة هي بشكل أساسي السبب الرئيس للسياسات العدوانية التي انتهجها وينتهجها الغرب الحديث.

ويختتــم المقــال حديثه بالنظر فــي وجوب التعامــل العقلاني الموضوعي مــع العلمانية والاستفادة منها بوصفها تجربة عالمية بما يناسب خصوصية مجتمعاتنا العربية.

فــي أيامنا هذه بات من الشائــع عربياً الكلام عن العلمانية، ولم يعد غريباً أن نجد أصواتاً كثيرة تدعو لتطبيق العلمانية شرطاً لازماً للتطور وللحاق بالركب الحضاري العالمي، وبين هذه الأصوات نجد من هو موضوعي ويدعو إلى تطبيق العلمانية عربياً بما يتناسب مع الخصوصيات الموضوعيــة للمجتمعات العربية، كما نجد من يدعــو للتمثل بالغرب والسير على خطاه، وكأن «العلمانيــة» هنا تغــدو «غربانية»، وبالمقابل نجد أيضاً أصواتاً كثيــرة ترفض العلمانية رفضاً قاطعاً، وبعضها يكتفي بوصفها طريقاً حصرياً خاصاً بالغرب وحده، ومن ثمّ فليس من الضروري البتّة للمجتمعات الأخرى أن تقلد الغرب فيها، فيما لا يكتفي فريق آخر بهذا، بل يذهب مذهبه المتطرف في رفضها إلى درجة شيطنتها وقرنها بالكفر والفسق.

وفي هذا المقال سنحاول بحيادية وإيجاز توضيح بعض أكثر المسائل حساسية فيما يتعلق بمسألة العلمانية عموماً، والعلمانية الغربية خصوصاً، والغاية الأساسية من ذلك هي معرفية ثقافية.

العلمانية عقيدة أم إيديولوجيا أم منهجية؟

كثيــراً ما يُعتقــد أن العلمانية هي عقيدة محددة أو نســق أيديولوجي من المفاهيم الثابتة المؤطرة في إطار معين على غرار الشيوعية أو الفوضوية، أو هي فلسفة محددة مثل الوجودية أو الوضعية وهلمّ جرا.

فعلياً، العلمانية هي ليست عقيدة أو أيديولوجية ولا حتى فلسفة محددة، وإنما هــي منهجية سياســة اجتماعية تــرى وجوب فصل واستقــلال الدولة بصفتها مؤسســة استقلالاً تامّاً عن المؤسسة الدينية ورجال الدين، وأنه يجب عليها بصفتها مؤسسة عدم اتخاذ أي عقيدة خاصة بهــا دينيــة أو وضعية، وأنه عليهــا أن تقف على مسافــة واحدة من معتقــدات جميع سكانها المختلفة، وتعاملهم بصفتها مواطنين بشكل متساوٍ، وتكفل لهم حرية الاعتقاد، وتمنع أي صراع معتقدي بينهم، كما تمنع أيضاً أي عنف أو أذى مرتبط بأي معتقد.

كمـا تركـز العلمانية على ضرورة عدم الخلط بين الديـن والسياسة لما في ذلك من خطر عليهما كليهما، لكنها تفسح المجال التام لاشتقاق برامج سياسية من مرجعيات دينية أو وضعية، ويعتمد على الدين في ذلك بصفته ثقافة إنسانية واقعية وليس تنزيلاً سماوياً مقدساً، ما يجعل هـذه البرامج بحد ذاتها قابلة كليـاً للنقد والتغيير، بصفتها برامـج موضوعة باجتهاد بشري يحتمل الخطأ والصواب والاختلاف.

علمانية أم علمانيات؟

واقعياً، من غير الموضوعي الكلام عن العلمانية وكأنها منظومة واحدة محددة، فهي مطبقة فـي أكثر مـن مئة دولة في العالم، في كل القارات، وفي ثقافـات مختلفة، فعدا عن أنّها نظامٌ سائـدٌ في أوروبا والأمريكيّتَين، فهي مطبقة في كثير من دول آسيا وإفريقيا، منها مثلاً اليابان وكوريـا الجنوبية والصين والهند وتركيا وأوزبكستان وأرمينيا وسواها في آسيا، وجنوب إفريقيا وأثيوبيا والكاميرون ونيجيريا وليبيريا وسواها في إفريقيا.

وهنـاك (١٥) دولـة علمانية في كل من قارات إفريقيا وآسيـا وأوروبا، أغلبية سكانها من المسلمين، وهـي: تركيا، وبنغلاديشـ، وأوزبكستان، وأذربيجان، وكازاخستـان، وقرغيزستان، وطاجيكستان، وتركمانستان، وألبانيا، وكوسوفو، وبوركينا فاسو، والسنغال، ومالي، وتشاد، وغينيا – كوناكـري، ويزيد مجموع سكان هذه الدول العلمانية الـ(١٥) على (٤٠٠) مليون نسمة، إضافة إلى إندونيسيا، التي يزيد تعداد سكانها على (٢٧٠) مليون نسمة، والتي لا ينص دستورها على وجود أي دين رسمي للدولة.

بنـاء علـى ما تقدم يمكننا الكلام بثقـة أنه ليس هناك علمانية واحـدة محددة، بل هناك علمانيات متعددة ومختلفة وقابلة للمزيد من التعدد والاختلاف، فالعلمانية في اليابان -مثلاً- تختلـف عما هي عليه في الهند أو أوزبكستان أو أرمينيـا أو تركيا، وهذه العلمانيات الآسيوية المختلفة بعضها عن بعضٍ تختلف أيضاً عن علمانيات إفريقيا وأوروبا والأمريكيتين، المختلفة بدورها بعضها عن بعضٍ في القارة نفسها، وبين قارة وأخرى.

وهـذا يعني أنه لا يمكن الكلام عن علمانية واحدة أو شكل واحد للعلمانية، بل يجب الكلام عن تعدد في الأشكال العلمانية، كل شكل منها يناسب البيئة الاجتماعية التي يُطبّق فيها.

وهذا ما يؤكده لنا أيضاً الباحث الفرنسي الشهير المختص في العلمانية، والأستاذ الجامعي جان بوبيرو (Jean Baubérot) في كتابه «العَلمانيّات في العالَم».

عدا عن ذلك، فالعلمانية نفسها ليست نسقاً محدداً ثابتاً دوماً في أيِّ دولة تطبق فيها، بل هي نظـام مفتوح قابل دوماً للتغير والتطور، فمثلاً العلمانية الفرنسية نفسها شهدت تقدماً نوعياً مع إصدار قوانين (١٩٠٥)، وعلمانية روسيا اليوم تختلف عن علمانية الاتحاد السوفييتي السابق.

طبعاً لا يمكن إنكار أن الغرب بشقّيه الأوروبي والأمريكي أدّى دوراً كبيراً في نشأة وتطور وانتشار العلمانية في العالم الحديث، كما لا يُنكر أيضاً أن أكثر المظاهر السلبية المقترنة بالعلمانية سببها اقتـران هذه المظاهر بالعلمانيـة الغربية ومن أهمها ظاهرتي العدوانيـة تجاه الشعوب الأخرى والإباحية الجنسية، مع أنه من غير الموضوعي الربط سببياً بين هذه المظاهر والعلمانية.

هـذا إضافة إلى الحساسيـة التي تثيرها مسألة تراجع الدين في الغـرب وتقلص دوره، وهي ذات أهمية استثنائية بالنسبة إلى الشعوب المتدينة، التي يهمها جداً -ويحق لها- الحفاظ على معتقداتها.

العلمانية والدين

كثيـراً ما تتم المطابقة بيـن العلمانية والإلحاد وعدّ العلمانية ضـد الدين، وهذه الصورة بلا شك تعززها سلوكيات وطروحات بعض العلمانيين العرب.

لكن هذه السلوكيات والآراء أيّاً كانت فهي تعبر عن وجهة نظر أصحابها لا أكثر، فالعلمانية ليس لديهـا قطعاً أيّ نسق عقائدي لاهوتي أو ضد لاهوتي، وهـي لا تعدّ أن هذه المسألة من شأنهـا، وفيها يُعَدُّ المعتقد حقـاً شخصياً من حقوق الإنسان لا يجوز منعه منه أو فرضه عليه، ويجب على الدولة ضمانه له وحمايته من أي اضطهاد أو انتقاص بسببه.

إذن، كيف نفسر تراجع الدين في الغرب؟

هذا ليس من فعل العلمانية، بل يمكن القول: إن تراجع الدين وتطور العلمانية هما ظاهرتان ترافقتـا فـي الغرب، لكنهما معـاً تعودان إلى الأسبـاب نفسها، فلو عدنا إلـى الغرب ما قبل العلمانـي، فسنجده الغرب ما قبل النهضوي، غرب القـرون الوسطى، الذي كانت تهيمن عليه كنسيـة القرون الوسطى وتحكمـه ملكيات مطلقة تزعم حقها السمـاوي في الحكم بدعم من الكنيسة ودعم مـن الإقطاع، وكانت المظالم الاجتماعية والبؤس سائدة في هذه الممالك، كما كانت الكنيسة نفسها تحتكر الدين والكتاب المقدس، وتضطهد مخالفيها بتهمة الهرطقة سواء كانوا لاهوتيين أم فلاسفة أم علماء، وهكذا إلى أن أتى اليوم الذي لم تعد فيه الشعوب الغربية تستطيـع تحمل هذه المظالـم والمفاسد أكثر، فتمردت على الكنيسـة والملوك والإقطاعيين، ما يعني أن تراجع دور الدين جاء بسبب دور الكنيسة التي عجزت عن تقديم الدين بالشكل الذي

يرضي المتطلبات الاجتماعية وشـروط المعيشة الإنسانية الكريمة، وبسبب عجزها أيضاً عن تقديم الدين بصورة تستطيع الصمود بوجه تحديات العلم والفكر العقلاني.

مع ذلك فالخلاف الأساسي بين العلمانية والكنيسة لم يكن خلافاً عقائدياً، وإنما كان خلافاً سياسيـاً، وكان الشيء الأساسي الذي يريده العلمانيـون من الكنيسة هو الكف عن التدخل في شـؤون الدولة والمؤسسات الرسمية، والكف عن فرض نفسها على المجتمع، لكنهم لم يفرضوا عليها حل نفسها، أو الكف عن ممارسة نشاطها الديني السلمي.

وهـذا ما يزال مستمراً حتى اليـوم، فالأنظمة الغربية العلمانية ليسـ لديها أيّ مشكلة مع العقائـد الدينية أو غيـر الدينية، فعلى الرغم من تراجع دور الديـن عموماً في الغرب، ما زال يحفل بالتنوع الديني والعقائدي والفكري، حيث توجَد فيه الأديان التاريخية المعروفة، كما توجَد أديـان غير تقليدية حديثة، وتوجَد فلسفات مثالية وأخـرى مادية وهكذا دواليك، واليوم هناك ملايين من المسلمين يستوطنون في العلمانيات الغربية بصفتهم مسلمين، ويوجد أعداد مماثلة من أتباع الأديان الأخرى، من صينيين وهنود وأفارقة وسواهم، وهم وافدون إلى الغرب في عصر حداثته وعلمانيته، وجميعهم يتمتعون بحقوق مواطنة متساوية مع الغربيين الأصليين أنفسهم.

العلاقة بين الجنسين

هـذه أيضاً قضية جـد حساسة بالنسبة إلـى المجتمعات المحافظة، التـي كثيراً ما تتم فيهـا المطابقة بين العلمانية والشكل الغربي السائـد من هذه العلاقات، الذي يعدّ بنظر هذه المجتمعات «إباحية»، ما يؤدي إلى وصم العلمانية نفسها بـ«الإباحية».

واقعيـاً هذا الشكل الاستهلاكي من العلاقات الجنسيـة السائد في الغرب ليست العلمانية عمومـاً المسؤولة عنه ولا العلمانيـة الغربية خاصّةً، فعند الكلام عـن العلمانية بشكلها العام سنجد مجتمعات أخرى كثيرة في آسيا وإفريقيا اعتُمدت فيها العلمانية، ولم ينتشر فيها الشكل الاستهلاكي من العلاقات الجنسية، ومثال على ذلك الهند واليابان، اللتان ما تزالان محافظتين على تقاليدهما الخاصة على الرغم من علمانيتيهما.

أمـا فيما يتعلـق بالعلمانية الغربية نفسها، فالواضح فيها أنها هـي أيضاً لا تتبنى حصرياً الشـكل الجنسي الاستهلاكي الغالب فـي غربها، ففي الغرب ثمة كثيرٌ من الجاليات المحافظة الإسلاميـة وغير الإسلامية، والعلمانيـة الغربية نفسها لا تفرض عليهـم أي سلوك جنسي لا يريدونه.

فعليــاً ليس هناك نظرية علمانية خاصة بالعلاقات الجنسية تشجع العلاقات غير الزوجية أو العكـــس، والعلمانية نفسها قطعاً لا تروج للعلاقات غيـــر الزوجية، لكن موقف العلمانية من هذا الموضوع واضح:

فهـــي -أولاً- تتعامل مع الإنسان بوصفه إنساناً عاقلاً مسؤولاً، ومن ثمّ فهي تترك له مهمة الاختيـــار والقرار وتحمل مسؤولية خياراته وقراراتـــه، وهذا ينطبق على العلاقة الجنسية، لذا لا تفرضـــ العلمانية شكلاً محـــدداً لهذه العلاقة، وكأنها تقول للناســـ: «أنتم اختاروا، وتحملوا مسؤولية اختياركم»!

وثانياً، العلمانية نفسها تقبل التعدد والاختلاف والتنافس، وهي تعطي المجال لكل من يرى أن أمراً ما صحيحاً أو خطأً أن يعبر عن رأيه ويسعى إلى إقناع الآخرين به، لكن من دون عنف، ومـــن ثـــمّ فهي تعطي الحق لمن يرى أن الشكل الشائع مـــن العلاقات الجنسية في الغرب خطأً بالتصدي لما يراه خطأً بأي شكل يريده عدا العنف.

أما سبب شيوع هـــذا الشكل الاستهلاكي من العلاقات الجنسية في الغرب، فيمكن رده إلى السببين الآتيين:

١- مـــا لا شك فيه أن تراجع الدين المرتبط بتراجع دور الكنيسة، الذي سبق الحديث عنه، أدّى دوره، فالتقاليـــد الجنسية المحافظة في الغرب، كانت في زمانها تعتمد بدرجة كبيرة على المرجعيـــة الدينية، وهذا قاسم عـــام مشترك عند الشعوب، إذ لا يمكـــن الفصل بين الأخلاق الجنسية والتعاليم الدينية.

٢- هيمنة النمط الاستهلاكي على مجمل جوانب الحياة في الغرب، وليس على العلاقة بين الجنسيـــن فحسب، وهذا ما تؤدي فيه دوراً رئيساً المنظومة الرأسمالية الغربية، المنفلتة فعلياً من أيّ ضوابط، والتـــي تشجع بكل قواها الحياة الاستهلاكية، لأن الاستهلاك يحقق لها الربح، وزيادة الاستهلاك تعني زيادة الربح.

ما دور العلمانية في العدوانية والإجرام في تاريخ الغرب الحديث؟

ليس هناك أيّ علمانية غربية أو غير غربية تتبنى العنف أو تدعو إليه، بل على العكس من ذلـــك، فالعلمانية من حيث المبدأ هي منظومة هدفها مصلحـــة الإنسان، التي تقتضي حتماً السلام، أما العنف والإجرام، الموجود في المجتمعات الغربية أو غيرها من المجتمعات، فسببه غالباً تضخم المصلحة أو تضخم العصبية أو كلاهما معاً.

وإذا ما عدنا إلى التاريخ الأوروبي ما قبل العلماني، فسنجد كثيراً من الصراعات الدينية بين المذاهب المسيحية نفسها أو مع أصحاب الأديان الأخرى، كما كان الحال في الحملات الصليبية مثلاً، هذا عدا عن الحروب التي خاضها الحكام الغربيين سابقاً فيما بينهم، وخاضتها لاحقاً الدول الغربية الحديثة بسبب المصالح، والتي كانت أضخمها الحربان العالميتان، إضافة إلى الصراعات الأهلية التي تعود أسبابها إلى تردي الأوضاع الداخلية كما كان الحال في الثورتين الفرنسية والروسية.

وعليه فلا يجوز تحميل العلمانية مسؤولية أي عنف أو جريمة إذا كان من يقوم به طرفٌ علمانيٌّ، تماماً كما لا يجوز تحميل الإسلام مسؤولية أيّ جريمة يقوم بها مسلم أو جهة إسلامية متطرفة ما، فهذه الجرائم والأعمال العدوانية تمثل حصراً من قاموا بها وبصفتهم الخاصة فحسب.

نحن والعلمانية

وبعد، ما هو الموقف الأفضل بالنسبة إلينا بوصفنا عرباً، معظمنا محافظ وتدين أكثريتنا بالإسلام، من العلمانية؟

الصحيح هو الاستفادة منها بوصفها تجربة عالمية بما يناسب ظروفنا وخصوصياتنا كما استفاد غيرنا منها، وهذا لا يعني اقتباس تجارب الغرب الأوروأمريكي ولا الشرق الآسيوي، ولا أحد سواه، بل يعني أنه علينا أن نسلك طريقنا الخاص في العلمنة، فالعلمنة هي التطبيق الواقعي للعلمانية بوصفها سيرورة تطورية تواصلية مستمرة، وهذا ما يعطيها إمكانية النجاح، فيما يعني التعامل معها وصفةً كلية جاهزة، إخفاقها حتميٌّ، لأن ذلك يعني إسقاطها قالباً على الواقع دون النظر إلى ظروف هذا الوقائع وحيثياته.

هذا جد مهم، والذي لا يقل عنه أهمية هو عقلنة وعصرنة تديننا، وتطوير فهم حديث لديننا يناسب العصر ومتطلبات العصر وتحديات العقل والعلم، والكف عن تقليد السلف، فليس كل السلف صالحاً من ناحية، ومن ناحية ثانية احترام السلف الصالح لا يكون بتقليده، وإنما بفهمه فهماً صحيحاً، وسلفنا الصالح الذي بنى حضارة عالمية في أوانه، كان ابن عصره ولم يقلّد أحداً سواه، واستفاد من حضارات الآخرين دون أن يفقد خصوصيته، وهذا ما يجب علينا فعله.

❁ ❁ ❁

حسيب كيالي رائد القص الساخر

مجموعته القصصية (حكاية بسيطة) أنموذجاً

خليل البيطار



ما الذي يعيدنا إلى تجربة روّاد القصة القصيرة الراحلين؟ وهل ينقل التأمل في نتاجهم ومضامينه وإشاراته إلينا رسالة محفّزة؟ وهل يشكل التوقّف عند تأسيسهم لرابطة الكتاب السوريين في خمسينيات القرن الماضي محطة لنا، كي نعيد الرحابة والعمق والحرفية إلى مؤسساتنا الثقافية، ونجنبها الغرق في ظلامية الهشاشة وضبابية الخواء؟

حسيب كيالي واحد من كتّاب القصة القصيرة في سورية، ومن روّاد القص الساخر النادرين، وقد اقترب بنتاجه من القاع الاجتماعي، وصوَّر معاناة المفقرين والمغبونين ببراعة، وأضاء المواقف الإنسانية، وجدّد في اللغة والسخر حتى غدت تراكيبه مأنوسة طلية أشبه بمياه جدول.

ولد **حسيب كيالي** في إدلب عام (١٩٢١م) ودرس في حلب، ونال إجازة في الحقوق، ثم عمل في مؤسسة دار التقدم بموسكو مدققاً ومترجماً أواخر خمسينيات القرن الماضي، وترجم إلى العربية عن الفرنسية أعمالاً شعرية ونثرية لكتّاب روس، من بينهم ليرمنتوف وبوشكين وليو تولستوي، كما ترجم كتاب «الأدب الفرنسي في عصره الذهبي»، وعمل في الصحافة والإذاعة.

كيالي وشقيقه **مواهب** من مؤسسي رابطة الكتّاب، وقد ضمت نخبة من الأدباء نذكر منهم ليان ديراني وحنا مينه وشوقي بغدادي وشحاده الخوري وآخرون، كما انضم إليها عدد من الكتّاب العرب من لبنان ومصر والعراق.

كتب الرواية والقصة القصيرة والشعر، وعناوين رواياته: «مكاتيب الغرام، وأجراس البنفسج، ونعيمة زعفران»، وله مجموعة شعرية عنوانها: «الناس والحصاد».

نشر ست مجموعات قصصية، عناوينها: «مع الناس، وأخبار من البلد، ورحلة جدارية، وحكاية بسيطة، والحضور في أكثر من مكان، وحكايات ابن العم».

وقد نشرت وزارة الثقافة أعماله الكاملة عام (٢٠٠٦م)، في ثلاثة أجزاء بمقدمتين **لمحمد كامل الخطيب ومواهب كيالي**.

وهذه مقاربة لمجموعته القصصية المعنونة «حكاية بسيطة»، الصادرة ضمن منشورات اتحاد الكتّاب العرب عام (١٩٧٢م)، وضمت سبع عشرة قصة، عناوينها: «الثوم، وعينان وصوت، وهذيان ليلة صائفة، والذوبان، والكمّ، ومع هبوط الليل، ووقلق خفيف أحبه، والخلاصة، ويوه، ومواطن عالمي، وصديقتاي المجهولتان، والبائع المتجول، وصندوق العجايب، واجتماع مهم، والدفتر، وحكاية بسيطة، ومن أين تؤكل الكتف؟».

«**الثوم**»: فتوة غلب عليه لقب الثوم، وفرض على أهل بلدته خوة بالقوة، وضاق الناس ذرعاً بعدوانيته وتهديداته لهم بعظائم الأمور، واستمر الوضع السيئ حتى برز له شاب أصغر منه حجماً، ولكنه أشد بأساً، فوضع حداً لتطاوله، وأظهر للناس ضعفه.

«**عينان وصوت**»: تسرد حواراً عاتباً بين موظف وفتاة خطبها ثم فسخ الخطبة، والسبب أحاديث أهل البلدة عن سوء تصرفات عمة الخطيبة، وكانت الفتاة أحبته ووجدت فيه متفهماً لمشاعرها، وزارته في مقر عمله، كي تطلق لنفسها العنان، وتسرد حياتها كأنها تسجلها على شريط في غرفة ليس فيها أحد، لتقول: «**وأخيراً تقدمت أنت! منذ الأيام الأولى فتحت لي خزائن حنانك وحمايتك، أشركتني بشؤونك إشراكاً لا تفسّره إلا الثقة، إلا المحبّ... عفواً، أرجو أن تغفر... سمحت لنفسي...**» (ص٣٦٩)، وتحوّل العتاب إلى توبيخ، لأن تعليلات الموظف بشأن جبنه وكذبه كانت فارغة.

«**هذيان ليلة صائفة**»: تسرد جانباً من حياة الموظفين الصغار ورتابتها، فالزوجات مشغولات بتشييد النفقات ورعاية الأولاد، والأزواج يتحدثون عن بنات اليوم المتسلطات،

وزوجة عبد السلام تكبره بأعوام، وهي تتعقبه وزميليه، وترصد الخطوات وتمنع عن الأصدقاء الثلاثة التمتع بيوم حرية! (ص٣٧٧).

«**الذوبان**»: تسرد حكاية موظفين صغار، يلعبون الورق في المقهى ويتحدثون عن في هموم أسرهم، الأول لا هم لزوجته إلا جمع الشور وصبّها على رأس زوجها فيأثناء تناوله الطعام، والثاني خجول حيي متزوج من معلمة غنية، وشكواه مختلفة، إذ تدعو أهلها للتجمع عندها يوميّاً، ولم يجد الأول سوى الطلاق حلاً لمشكلته، وحين قلد الثاني زميله متأخراً وقرر الطلاق، جاءت زوجته إلى زميله شاكية وقالت: «**لقد استغلني صاحبك واغتنى بمالي، وهو لا ينفع لشيء في الفراش، وأنا سأفضحه ما دام قد اختار الطلاق، وأضافت: كل الأقرباء لاموني لما أقدمت على الزواج به، وأعود إليهم الآن مطلقة! ومطلقي من؟ هذا السحلول! لي أربع أخوات، أزواجهن ينامون معهن كل ليلة... وأما أنا فأرضى أن أتزوج خرقة معترة تطلقني آخر الأمر!**» (ص٣٨٧).

«**الكمّ**»: السارد يقص ذكريات مشوّقة حول طقوس كشاشي الحمام، وحول تنوّع أحابيلهم لاجتذاب حمام الآخرين، ونماذج من أحاديث كشاشي الحمام في المقهى، ومفرداتهم الغريبة مثل شلعة، وطيرة وكُم، وفحل «أبو الأحمر»، وعبّ، وتحدياتهم وإشاراتهم الشبيهة بحركات لاعبي السيرك، ومخاطر اللعب على السطح لجذب طائر حمام مميّز، ورد فعل الكشاش حين وقع عن السطح وأخفق في اجتذاب الصافي، إذ قال لزوجته التي هرعت لتفقد حاله: «**أنت طالق بالثلاث إن هرب الصافي**». (ص٣٩٥).

«**مع هبوط الليل**»: لوحة اجتماعية لستيني، تزوج شابةً بعد وفاة زوجته، فمنعته الزوجة الشابة من رؤية ابنته المتزوجة وصهره الموظف، فواظبت ابنته على لقائه في المقهى الذي يجلس فيه يومياً، وحين سألها: هل مررت بالبيت؟ أجابت غير ممكن! وتدعو البنت أباها كل مرة إلى زيارة بيت حميها، وتبلغه تحية زوجها وشوقه إلى مجالسة حميه، وتحاول إيجاد مسوّغات لزوجة أبيها ولمزاجها العابث، وتقول: «**إنه زمن السترات القصيرة والبناطيل الضيقة والعبث الصبياني**»، (ص٧٠).

«**وقلق خفيف أحبه**»: السارد يقص وقائع رحلة بالطائرة من اليونان إلى بيروت فدمشق، وما طرأ خلالها من تغير على الطقس، وما دار من حديث هامس بينه وبين المضيفة المريرية، والركاب نيام وهو ساهر، وتشعب الحديث بينهما إلى طريقة اختيار المرأة لحرفتها، وأظهر انحيازه إلى أفضلية الأمومة، ثم جاء المضيف ليعلمه كيفية استخدام عدّة السباحة، «**فأصابه هلع، فضّل معه أن يموت إلى جانب صبية جميلة**»، (ص٧٦).

«**الخلاصة**»: أبو سامر مقامر علق بالآفة مبكراً، ودخل السجن، فنبذته عشيرة المواقيدي العريقة النسب، وعطف عليه تاجر غريب يمنح الفقراء من حر ماله، وعيّنه حارساً لمعمله، لكنه ترك العمل بعد مدة وعمل بائعاً جوّالاً للمناشف، وسرد حكايته لصديق لم يره منذ سنين، ولفت انتباهه إلى ضرورة الاهتمام بعمه خليل، المقيم في فندق رثّ، وقال له: «**زر عمك فإنه وحيد، والدم ما يصير ماء**»، (ص٨٩).

«**حكاية بسيطة**»: حكاية مؤثرة، حملت المجموعة القصصية عنوانها، السارد يصغي لسائق سيارة أجرة ينقل بوساطتها كتباً إلى منزله، ولحكاية البؤس الذي ينيخ على كواهل المفقرين أمثاله، فزوجته مصابة بالصرع، عالجها طبيب ألماني زائر، فشفيت، ثم انتكست، فعالجها الدكتور مراهمي بجلسات صدم كهربائي، والأسوأ أن الطبيب استمر في طلب الجلسات للمريضة على الرغم من تأكده عدم جدواها، وزاد بأن طلب كلفة جلسة الغد مقدّماً، وهو يهتم بالأولاد، ويطبخ طعامهم، وينفق على ابنته الدارسة في الجامعة، ثم دار حديث بين الرجلين حول الكتب، ولاحظ الزبون المثقف اهتمام السائق بالقراءة، على الرغم من ضائقته، فدعاه إلى المنزل، وعرّفه إلى والدته، وقال لها: «**اسمعي ماذا فعل صاحبك المراهمي، وحين سألت الضيف عن الأمر، أجاب السائق: حكاية بسيطة، تسلينا مع الأستاذ، وطلب السائق من زبونه عناوين كتب تصوّف لابن عربي وابن الفارض، ولم يتقاض منه سوى نصف الأجرة**»، (ص٩٩- ١٠٠).

«**يوه**»: سرد كاشف لتشوّه اجتماعي، ولجدران غير منظورة بين الناس، موظفات يتبادلن أسرارهن وأحلامهن، وكل واحدة تحلم بعريس يتقدم لخطبتها، وحين تُخطَب واحدة منهن، مثل فتحية أو هيام الأقل جمالاً في المجموعة، يتسع الهمس والتساؤل: كيف تعلّق بكل واحدةٍ منهما رجل، ولم تخطب الباقيات على الرغم من جمالهن، فيضطررن إلى التبصير بالفنجان، أو الاستعانة بعريس المتزوجة، كي يدل أصدقاءه عليهن.

«**مواطن عالمي**»: السارد يصادف صديقه مروان العائد من فرنسا، ويتذكران صديقهما المشترك زكي وامرأته، وحفلة السفارة السوفييتية بدمشق، وزكي يقول لزوجته ولصديقيه ولمن حوله: هذه سفارتنا، وينهش ويطحن مثل ضبع، وحفلة سفارة جمهورية ألمانيا بمناسبة افتتاح جناحها في معرض دمشق الدولي، وكان السارد يومها يلتقط صوراً لزكي وامرأته ولمشهد الطحن اللافت، أو يسمع حديثه المداهن المعدّ لإرضاء الأصدقاء والخصوم، فيقول لليوغسلاف: «**يمكن بناء الاشتراكية من غير موسكو، ويقول للألمان الغربيين: لا حقّ لألمانيا الشرقية ببناء جدارا**»، (ص١٢٨).

«**صديقتاي المجهولتان**»: ينتقد السارد زحف التقليد لأزياء الغرب وهوس الموضة، بملاحظته لصبيتين في الحي، ولتبدل زيّهما، من وضع المنديل، فالحجاب، فالضفائر المكشوفة، فالشعر المقصوص على طريقة فرح ديبا، وتصيّد ما هو جاذب للأنظار.

«**البائع المتجول**»: تسرد القصة حكاية علي البسطاتي، وحكاياته المسلية حين يعود يومياً إلى أسرته، في حين يصف السارد السائل الضائع في «بحر لجّي غضوب بلا شاطئ»، البون الشاسع بين الحياة البسيطة، والبؤس الممتد من حلب إلى اللاذقية.

القصص الأربع الأخيرة انتقادية بامتياز، إذ سلطت قصة «**صندوق العجائب**» الضوء على الفساد الكبير غير المرئي، والتأخر غير المتعمد الذي ينذر فاعله بعقوبة. وكشفت قصة «اجتماع مهم» انشغال مديرية المناهج في اجتماعها بترتيب الملفات، في حين يتثاءب المجتمعون الذين لا عمل لهم، وينشغل أحدهم بقراءة قصاصة «خلّفها الموتى»، (ص١٨٠).

وتناولت قصة «**الدفتر**» موضوع المحاباة والتمييز بين الموظفين في التكليف بمهمات خارجية، أو في الندب إلى أماكن تصرف لهم فيه مكافآت سخية، وتمنح لـ«ماسحي الجوخ» مزايا وترقيات قبل زملائهم المخلصين لعملهم. وقصة «من أين تؤكل الكتف» انتقدت المنطق التبريري للأعمال الملتوية التي يؤديها موظف صغير، يتحايل للكسب والادخار، ويدير نفقات البيت ونفقات زوجته، بأعنة مقبوضٍ عليها بيدين من فولاذ، ويسخر من زميله الذي لا يعرف من أين تؤكل الكتف. (ص١٩٨).

وقف **حسيب** إلى جانب الناس وأهل القاع الاجتماعي، والمهمشين والمثقلين بأعباء أسر محرومة من أبسط احتياجات العيش، وهو موقف الكاتب المعاصر الناقد للسلطات كما عبر جان بول سارتر، وهو موقف انتهجه معظم كتاب الرابطة في خمسينيات القرن الماضي، الذين وجدوا أنفسهم أمام مطلب رفيع شاق، هو تطوير الحياة الفكرية في سورية، وتمزيق الأستار عن كل ما يعادي الشعب، وتحمل مسؤولية كل ذلك، كما عبر **مواهب كيالي شقيق حسيب** وأحد أعضاء رابطة الكتاب السوريين في مقدمته لمجموعة **حسيب** القصصية «مع الناس».

ولغة القصص مأنوسة طلية يفهمها البسطاء لقربها من حديثهم اليومي، ولا رموز فيها ولا تعقيد، ولا وعظ ولا تقريرية أو مباشرة. في قصة «الخلاصة» يقول أبو سامر الذي غدا بائع مناشف لصديقه عبد الكريم: «**زر عمك فهو وحيد، وهل تلزمك منشفة؟ - قديش الواحدة؟- ليرة. لم يكن معي إلا عشر ليرات قطعة واحدة، فأعطيته إياها وأنا أنظر إليه متمعّناً، قال: عشر ليرات؟ ما معي كفاية، رح الآن، تعطيني فيما بعد.**

- لا، أعط الباقي لعمي.

- ظريف! الله يعوض عليك. ولكن العملة لا تكفي. لا تقطعه، الكلمة الطيبة قد تكون أحلى على قلبه من العملة. ولا أحد يموت من الجوع». (ص٨٩).

رسم **حسيب** في قصص المجموعة وفي معظم قصصه سمات الشخصية السورية المحلية ببراعة، بما تتمتع به من طيبة وإيثار ومرونة ومحبة للآخرين، وتعاطف وإشفاق، وصبر وتأمّل، وإباء واستقلالية، تمكنها من مواجهة الصعاب.

وقد ذكر محمد كامل الخطيب في تقديمه الأعمال الكاملة **لكيالي** ثلاثة عناصر ميزت مشروع **حسيب** القصصي، هي: التجريب، وتجديد اللغة وتخليصها من معاطفها البالية من أجل إدخالها رحاب الحياة اليومية، والسخرية عبر رؤية الواقع بطريقة مرحة، وهي ثلاث إضافات مهمة. الجزء الأول من الأعمال الكاملة، (ص٧-٨).

جرّب **كيالي** الغوص في عمق القاع الاجتماعي، وعرف ألوان البؤس والعزلة والمعاناة التي تصيب الأحياء الشعبية في المدن وفي الريف، ورسم شخصيات واقعية نلقى أمثالها كل يوم، وكان القص يختص بالطبقة الوسطى وهمومها الرومانسية وأحلامها وانكساراتها، فنقله **كيالي** إلى أعماق الشعب، والشخصية الرئيسة في قصة «حكاية بسيطة» سائق سيارة النقل الصغيرة، الذي قص معاناته على السارد المثقف. وجرب **كيالي** في تجديد اللغة، فجاءت سلسة شفافة واضحة كالماء، تزينها مفردات شعبية وألقاب وصفات تحمل في ثناياها سخرية أليفة، ومنها: «الثوم، والمستقوي، والكم، وكشاش الحمام، والطحن والضبع، ولمن يأكل بشراهة في الولائم والمناسبات الرسمية».

أمّا السخرية فهي موهبة تمنح القص نكهة محببة، وقدرة على التقاط التفاصيل والمفارقات وتقديمها بأسلوب لطيف، وإشارة جذابة، في العنوان أو في ثنايا القصة، فمعظم العناوين تدفع القارئ إلى الابتسام، مثل «الكُمّ»، و«مواطن عالمي»، و«اجتماع مهم»، و« من أين تؤكل الكتف»، لكن القارئ يبتسم أكثر بعد أن يقرأ القصة، ويكتشف المفارقة وطريقة رسم الشخصيات.

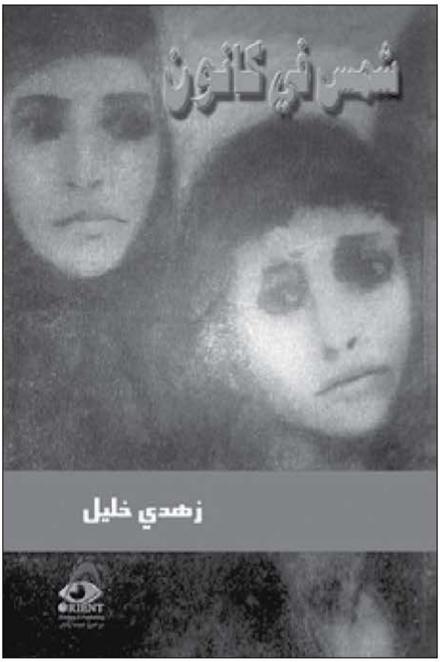
سخر **حسيب** من الادّعاء والازدواجية والاحتيال والتبعية والتقليد الأعمى، ومن الفساد والتبطل والخنوع، ورسم شخصيات تعيش واقعاً مرّاً، ولكنها تتحمل أعباءها بشجاعة، وسخر من مشعوذي الطب والفن والسياسة، ولكن سخريته هدفت إلى إنصاف الذين يعملون بصمت وينتجون الخيرات المادية، ويدافعون بصلابة عن قضايا الحرية والإنسانية والسلام، وأعماله جديرة بوقفة متأنية ومنصفة.

❀ ❀ ❀

قراءات

شمس في كانون
والالتصاق الشعري في الأرض

محمد الحفري



كثيرة هي الأصــوات الشعرية التي التصقت حباً وكرهاً في الآن نفسه بتراب الأرض، ومن ثم عرَّجت وحلّقت في فضـاءات الكلام وسماواته الواسعة والبعيدة، ولاسيّما في مرحلة الستينيات من القرن المنصـرم وصولاً إلى لحظتنا الآنية، وما من أحد منـا ينسى قصيدة مطر «للسياب» التي يصور فيها الجوع الذي حلَّ بالبلاد، وهذا ربما يعيدنا إلى قصيدة «رحيل» للشاعر التونسي محي الدين خريـف التي يقول في مقطع منها: «**رحيل لأن الشتاء الحزين، وزحف الثلوج بأرض غريبة، يلوح بالخبز للكادحين، ويغلق بيتاً لأمي الحبيبة، ويفتح نافورة من حنين**» ويجعلنا نلتفت نحو السوداني محمد الواثق الذي يهجي مدينته أم درمان الملاصقة للخرطوم أو التي تعدّ جزءاً منها، إذ يقول وقد ضاق ذرعاً بالمكان: «**لا أحبذ**

أنت يا أم درمان من بلد- أمطرتني نكداً لا جادك المطرُ» والأمثلة كثيرة لشعراء من مختلف البلدان العربية.

وإنّنا إذ نستعرض هذه الأمثلة فحسب لنشير إلى تجربةٍ سورية وشاعر اسمه **زهدي خليل،** يستحق أن نشير إلى عمله وقد تجاوز الثمانين بعدد من السنوات. طبع أول ديوان له في بداية الستينيات من القرن المنصرم، وهو يحمل عنوان «شمس في كانون». أما الديوان الشعري الثاني فقد طبع في العام (٢٠١٦م) وهو يحمل عنوان «سلاماً سهيلة، سلاماً بصير»، وبصير هي بلدة الشاعر في محافظة درعا، أما سهيلة فهي بالتأكيد تلك المرأة الحلم التي بقيت ساكنة بين جوانحه طوال تلك المدة.

ونحن لا ندري سبب انقطاع الشاعر أو توقفه عن الكتابة طوال تلك المدّة وقد نعتقد ونزعم أن ذلك عائد لأسباب تتعلق بمرحلة من الوعي والحساسية التي رأت بنظرة فاحصة عميقة تردي الحال العربية، لأن الشاعر ينتمي إلى الحلم العربي الذي تكسر وانهدم، إذ كانت النظرة بعيدة نحو تحرير الأرض السليبة وتحقيق الوحدة العربية المأمولة التي صرنا اليوم أبعد ما نكون عنها. ولو عدنا إلى الكلمات الأولى التي يبدأ بها الشاعر قصيدته سنجد حرفية الكلام تتجلى وتنبثق جاهرة وشاهرة نفسها بالمقارنة مع أبناء جيله حين يقول: «**عمرنا زيت المصابيح، انبعاث الضوء في ليل المظالم، يهمر الأرواء من دقاته تسقى المباسم**»، ونشير هنا إلى أن دار الشرق قد أعادت طباعة الديوان الأول للشاعر في العام (٢٠١٧م) وقد قدم له في طبعته الثانية المهندس الدكتور نبيل طعمة.

وحين نعود إلى الإهداء في كتابه الأول الذي يقول فيه «**إلى السرو والزيتون أبي وأمي**» ويقول في جزء من الإهداء الخاص «**عطاء مواسمي تراب وحصى، وحنين بيادر بلا طيور..**» نجد ارتباط ذلك الكلام بما قدمه كبار الشعراء في تلك المرحلة الزمنية لتتعالق مع الأرض والعمال والفلاحين وسبل رفع الظلم وتحسين سبل المعيشة، وربما تمتد إلى أكثر من ذلك من خلال النظرات والتطلعات الحالمة بتغير كل شيء، إذ يقول: «**رجاءُ المساكين بالله والغيث يومض في مقلتيك، يلوح خلف الجفون البريئات أمواج نور**» كما يقول في مكان آخر: «**عبر صمت الليل أحقادي تمد الليل فجراً- يعربي الومض مخضوباً بحناء العروق**»، وإذ نعود إلى تجربته الثانية ونقرأ الإهداء الذي كتب فيه: «**إلى بئر الماء في بصير، التي كانت دوحة للعشق والعشاق، ومازالت حتى اليوم تغدق الرواء لحدائقنا المسيجة بالهناءة وروائع الورد**»

سنلاحـــظ كيف انكفأت نظرة الشاعر وتراجعت عن الأحلام الكبيرة الناظرة من أجل إحقاق الحـــق وتغيير العالم، لتغدو أصغر وأقل بكثير، لكنهـــا بالمقابل هي الأكثر عقلانية ومنطقية وربما يكون وراء ذلك الحنين الذي يعيدنا إلى تربتنا الأولى وصرختنا التي بدأت أول مرة.

بين ذلك الإهداء وهذا مسافة ومساحة يجب أخذها في الحسبان، إذ الجسارة في النظرة إلى الخلف كما لو أننا ننظر إلى الأمام، وبين نظرة وأخرى هناك زمن لن يقاس بعدد السنوات فحســـب، ولكن بالتجربة التي يعيشها الإنسان وما يحققه فيها من نجاح، وما قد يلحق به من خيبات.

مـــن ناحية أخرى فإن العمل الفني يُدْرَكُ في علاقتـــه بالأعمال الفنية الأخرى بالاستناد إلى «الترابطات» التي تقيمها فيما بينها كما يجمع منظرو الأدب لتجتمع فيه صفات وسمات قـــد تجعل منـــه خالداً، صالحاً لأزمنة تأتـــي فيما بعد وليس زمنه وحســـب. والشاعر **زهدي خليل** هو من مواليد عام (١٩٣٤م) جاب مع والده مناطق كثيرة من سورية وفي مسقط رأسه «بصيـــر» كانوا يطلقون عليه اسم (الخيالي) لأنـــه كان يقول الشعر منذ الصغر، وهو صاحب ذاكرة وقّادة يجمع بها حقبة تاريخية وأحداثاً جساماً مرت على سورية والأمة العربية، إذ يقول في ذلك: «**عاماً سقيت من الدماء تلاه في الترحال عام**» وفي مكان آخر يقول: «**عاماً حرقت ولـم أزل أشـوي على الرمضـاء عـام، لم يجدني الترحال يا فشـلي رجعت إلـى التراب**» ليبقى سؤالـــه مفتوحاً «**لماذا تغرق قوارب أحلامنا في رمال الشـواطئ**» وهو يسبق درويش في قوله: «**ونصـرخ يا حبنا هل تدوم**» و«**كما الطفل يكوي جفوني هجير، أتمتم بعض الصـلاة، وأهمس لا شيء يقوى علي**» وهذا يعيدنا من جديد إلى «**كما ينبت العشب بين مفاصل صخرة، ولدنا غريبيـن**». ومجـــدداً إلى السياب «**فيا قبرها افتح ذراعيك، إني لآت بلا ضـجة، دون آه**» لنقول أن هنـــاك تقابلات وتعالقات من حيث الأفكار والكلمـــات والموضوعات والنظرة إلى الحياة والمـــوت والأمل وغيرها من الأشيـــاء التي يلتقي فيها الشاعر مع عـــدد ممن كتبوا في ذلك الوقـــت. وهذا بطبيعة الحال لا ينفي امتداد ذلك الوقت إلى أوقات أخرى، ولا ينفي استمرار ما قيل وديمومته المرتبطة بجمالية بدأت وتستمر.

وعلـــى مستوى التقديم للكتابين نرى الكتاب الأول وقد قدّم له في طبعته الجديدة كل من الدكتور نبيل طعمة، والدكتور راتب سكر، والشاعر إبراهيم عباس ياسين. في حين كان تقديم الكتـــاب الثاني لكل من الأساتذة فالح فلوح، وثابت السالم وهما من أبناء قريته، وهذا يجعلنا

مجـدداً نعاود النظر إلى التجربتين بعين محايدة مقدريـن مسألة الحنين التي تستولي على الإنسان وتجعله يشتاق لمراتع الصبا والأماكن والأشخاص الذين لهم علاقة وثيقة بطفولته.

علـى وتر النصوص وإيقاعها في عدد من قصائد ديوان شمس في كانون يلاحظ وجود عدد من الكلمات المرتبطـة بحياة الشاعر وتنقله بين بيئات مختلفة منها «الغلال، والرجاء، والمشاعـل، والمساكيـن، والتـراب، وغيرها » وهذه الكلمـات ستقودنا حتمـاً إلى المعاني والدلالات البعيدة التي يرمز إليها الشاعر من حبكته لنصوص تتغيا الرقي الفني في عمارتها وحجـارة مداميكها لتصل فـي نهاية الأمر إلى مـا وصلت إليه في البنـاء، ذلك لأن **زهدي خليل** لم يكن بعيداً عن أولئك البسطاء الذين كتب عنهم. بل كان قريباً من رجاءات المواسم ولصيقـاً بالفلاحين في حقولهم والعمال في مصانعهم، كان يقف على البيادر ويرقب السماء أيـام الجفـاف مثل كل الناس الذين يشعر بضيق حالهم، إضافـة إلى أنّه ذلك الشاب الحالم بتغيـر ظروف صعبة، والعاشق الذي يطمح في الوصول لمحبوبته، والسياسي المفجوع بواقع الانفصـال الذي حدث بين القطريـن الشقيقين سورية ومصر. ولعل تلـك الأخيرة وتجربة الشاعـر للحياة السياسية في تلك المدّة قد أثرت في نتاجه الشعري، وانعكست عليه لينكس للخلـف تارة ثم يعود ليتقدم مـن جديد، وبرأينا: إنّ عمل الكاتب في السياسة قد يبدد بعض قدراتـه الإبداعيـة، ولا ضير إن رأى غيرنا خلافـاً لذلك. لكنه وعلى العمـوم قد كتب في هـذا الديوان قصائد ذات سوية عالية تسر القلب وتتأجج منها المشاعر الجياشة المنسوجة بخيوط من الشوق والمحبة، ومـن شمسه الكانونية نختار هذا المقطع الصغير: «**هذا التائه في الوجود، يمضـي بأحزانه الثقيلة إلى السـراب، وظهره المقوس كالشمع يأكله الوهج، يفت عمره حروفاً يائسة، على شفاهنا الجامدة**».

ومن قصيدته الشهيرة أحبيني نأخذ هذه الكلمات: «**أحبيني يكاد الموت يورق في شراييني، تكاد رياحه الهوجاء للإملاق تعطيني، وتسـفح روعة الإنسـان في قلبي، على جزر من الطين، أنا من أخصـب الدنيا وأرسـى، بالقلوع الخضـر في بحر التشـارين، وأعطى من ضياء العين، ما أغنى مدى الظلمات بالرؤيا، أحبيني**».

بعـد هذين المقطعين نقول: إنّ ثمة فوارق عديدة بينهـا وبين ما خطه في نتاجه الثاني الموسـوم بـ «سلاماً سهيلة، سلاماً بصير» الذي جاء بعد توقـف طويل عن كتابة الشعر فهو في عمله الأخير يبدو وكأنه راجع تواً إلى بلدته وقد أخذ الشوق منه كل مأخذ، يريد بعده أن

يعانــق سهولها وأشجارها وبيوتها وكل شيء فيها متمنياً الخير لبلاده، إذ يقول: «إلهي سألتك عمــر بلادي بأيد تحب العمل، بأيدي البناة، من الحارثين بطون التراب، بأهدابهم كي تطيب الحياة». ونجده في هذا الديوان قد كتب نصوصاً خص فيها بعض الأسماء القريبة منه، منهم الدكتــور نشأت حمارنة، والأستاذ حسين عودات وغيرهما. ثــم يعود إلى أغلب الأماكن التي علقــت في ذاكرته أيام الطفولــة وبداية الشباب فنجده قد ذكر ذلك في مطارح كثيرة كقوله: «**تراويد البدايات الصغيرة في فضاء المالكية، أو حكايات التكون للأحاسيس بأنغام شجية**» أو قولــه: «**طيارات الولد الهاني، يكبر يلعب في الزبداني**» أو قوله: «**وكروم فزارة يرمقها، قرميد سقوف خشبية، أتذكر رقصاً أخاذاً للشركس أهل الخشنية**». وكما نعلم فالأسماء التي وردت في الأمثلة هي أسماء لبلدات سورية تبدأ من الحسكة ومن ثم دمشق وصولاً إلى الجولان المحتل، وهناك أسماء كثيرة لم نذكرها هنا لضيق المجال. ومن قصيدته التي حملت اسم المجموعة نأخذ هذا المقطع: «**لأنك من تربة عاطرة، ومن سرة طاهرة، ومن هسهسات الضياء على مقل العاشـقات، ومن نخوة الغيث يسـقي رمال العطش، أرنم، أهتف، أشـدو، سـلاماً سـهيلة، سلاماً بصير**» لنؤكد بذلك حتمية عودة الشاعر إلى تربته الأولى وحبيبته التي تغنّى بها بعد أن حلق مــع الطير والفراشات ولامس سماوات بعيدة جاعلاً من كلماته جسوراً لا تنتهي من التواصل مــع قارئ ينشد الجمال، ويتذوق حلاوة المعاني، ويــرى بلاغة الصور كما يجب، حيث تعدد الموضوعات وتنوع القصائد وهو يتنقل بينها برشاقة قل نظيرها.

ولعلنا نجد أفضل ما نختم به هذا المقطع للشاعر **زهدي خليل**، يؤكد من خلاله الارتباط بين الكاتب ونصه وسيرته حين يقول: «**لم يسرق الضياع، توهجي وأنهر الشعاع، براءة الصغار في جوانحي ترف كالشـراع، مرصـودة لمارد العفاف بالتميمة، مرهونة لطفلة البيادر، قدسية العطـاء يا عيونها، تضـيء لي معابري، تظل في عنابري، مجامـر الحنين يالقريتي، حدائق الطيوب والغلال**».

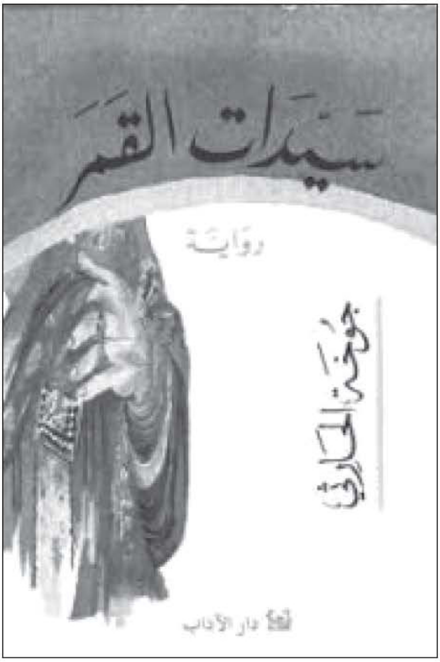
❁ ❁ ❁

قراءات

رواية «سيدات القمر» للعمانية جوخة الحارثي

الكتابة من أجل الترجمة

يحيى زيدو



أعلنت لجنة جائزة «مان بوكر-MAN BOOKER» العالمية، فوز الكاتبة العمانية «جوخة الحارثي» بجائزة أفضل رواية مترجمة إلى الإنكليزية هذا العام عن روايتها «سيدات القمر»، التي مضت تسع سنوات على صدورها عن (دار الآداب) اللبنانية، وقد سبق أن حصلت كاتبتها على جائزة السلطان قابوس للثقافة والآداب عن الرواية نفسها.

لم تكن **جوخة الحارثي** أوّل روائية عربية تصل إلى القوائم القصيرة لجائزة «مان بوكر» العالمية، فقد سبقتها إلى ذلك رواية «فرانكشتاين في بغداد» للكاتب العراقي «أحمد السعداوي»، والمجموعة القصصية «نكات للمسلحين» للقاص الفلسطيني «مازن معروف».

تدور أحداث رواية «سيدات القمر» في قرية «العوافي» العُمانية، لترصد الكاتبة التحولات التي طرأت على شخصية الفرد العماني خلال مئة عام ونيِّف، بتأثير التطورات السياسية والاقتصادية- الاجتماعية التي حصلت في عُمان منذ نهايات القرن التاسع عشر حتى نهاية القرن العشرين، من خلال عدد من الشخصيات النسائية: (ميا، وخولة، وأسماء، ولندن، ونجية القمر، وظريفة العبدة) وغيرهن، وشخصيات ذكورية: (عبد الله، والتاجر سليمان، وناصر، وخالد، وسنجر العبد الساعي إلى الحرية)، وشخصيات أخرى تتفاوت مساحة حضورها في الرواية.

تبدو الرواية وكأنها مجموعة من القصص القصيرة متفاوتة الطول؛ بعضها يتألف من عشر صفحات وبعضها لا يزيد عن صفحة واحدة، شُبِكَت بعضها ببعضٍ بخيوط غير متجانسة لا يجمع بينها سوى المكان «العوافي»، ولعل مشهد الخياطة «ميا» الذي افتُتِحَت به الرواية هو الأكثر كثافة في التعبير عما أرادت الكاتبة أن تقوم به من سرد لتلك القصص المشبوكة المتصلة بضمير الغائب في معظم الأحيان، وبضمير المتكلم وهو يتحدث عن ذاته أو عن غائبين في أحيان أخرى، فيتوتر الزمن السردي حتى يرهق القارئ وهو يتتبع تشابك اللحظات الزمانية الثلاثة (الماضي والحاضر والمستقبل) في المشهد الواحد، وفي المشاهد المتعددة بين القرية (العوافي) والمدينة (مسقط) والدولة (عُمان) في بيئة صحراوية لا تسيجها حدود، مما أتاح للكاتبة الوصول إلى أماكن ومدن غربية (إنكلترا، وألمانيا، وكندا، ولندن، وفرانكفورت)، حيث تتنوع وسيلة النقل من الحيوانات إلى السيارات والطائرات في رمزيةٍ يراد منها إظهار درجة التطور الحضاري مع اتساع الزمن الذي تجري فيه أحداث الرواية.

قد أجادت الكاتبة في وصف الجانب السكوني لشخصياتها والعوالم المتصلة بها، فبدت وكأنها تصف لوحة فنية معلقة على جدار تحتشد فيها طقوس الولادة، والزواج، والولائم، وأنواع الطعام، وأشكال اللباس للنساء وللرجال، وتجارة التمور، وصيد اللؤلؤ، وتجارة الأسلحة والممنوعات، وتجارة العبيد، وعملت على تشبيك ذلك كله بمصائر الشخصيات الذكورية والأنثوية بحيث تبدو قرية «العوافي» وكأنها «عُمان» كلها.

لكن الكاتبة أخفقت في وصف الجانب الحركي أو التفاعلي في هذه اللوحة، وفي إظهار العلاقات البينية بين هذه الشخصيات والعوالم، وبين الحراك المرتبط بالتحولات السياسية والاقتصادية والاجتماعية السائدة في تلك البيئة الصحراوية التي ستنتقل من سلطة الاحتلال

العثمانـــي إلى سلطة الإمامة القبلية، ومن دون أيٍّ إشارة إلى وضع السلطة السلطانية الحالية فـــي عمان. وقد استعاضـــت الكاتبة عن ذلك بالحديث عن الرفاهيـــة التي طرأت على حياة التجار ورجال الدين وشيوخ القبائل، واستدعت الموروث الشعبي من الأقوال والأمثال الشعبية لتقول ما تريد أن تقوله في هذا الإطار.

وعلـــى الرغم من كثرة الشخصيات النسائية في الرواية فإن الكاتبة لم تقترب من العوالم الحميمـــة للنساء، وبقيت في إطار الوصف النســـوي الخارجي السكوني من دون التجرؤ على الاقتراب من المحـــرم الجنسي أو الديني أو السياسي. وهكذا بقيت شخصية «نجية القمر»، التي من المفترض أن تكون العلامة الفارقة في الرواية، مجرد أداة لاستعراض سطوة الجسد الذكوري، المهيمن معرفياً وعمليـــاً، على الجسد المؤنث والغواية المرتبطة به. والأمر نفسه ينطبق على النساء الأربعة: (ميا، وخولة، وأسماء، ولندن) اللواتي نُمِّطْنَ ليكنَّ رموزاً لتحولات الشخصيـــة العمانيـــة، لتكون «ظريفة» الجارية ابنة «عنكبوتة» العبـــدة ،هي الأكثر قدرة على التعبير عن ذاتها في الشروط الاجتماعية والاقتصادية التي وُجدت فيها، ويكون ابنها «سنجر» هـــو الشخص الذي يمثل النزوع الساذج للحرية في مقابل استسلام الآخرين لقوانين السلطة الذكورية القائمة.

حفلـــت الرواية بكثير من العوالـــم الغرائبية (Exoticism) والعجائبيـــة (Fantasise) من خـــلال أناس لديهم الأفكار الواحدة، والمقدسات المشتركة، والإيمان بالغيبيات وبالجان، مع رفضـــ شامل للتعامل مع الحاضـــر أو الاندماج به، ومقاومة كل جديد من منطلق الخوف من العيـــب والحرام، ولاسيّمـــا عندما يتعلق الأمر بالنساء. فمن المعيـــب التوجه إلى المستشفى للـــولادة كما حصل مع «أم ميا»: (يا عيـــب الشوم، بنت الشيخ مسعود ستلد راقدة، وما قدرت توقـــف! فوقفتُ متشبثة بالوتد حتى انزلقتِ مني يا ميا في السروال! وكدت تموتين مختنقة؛ لولا أن حلت الداية مرية يديّ، وسحبتكِ).

إن اللجـــوء إلى العوالم الغرائبية، عموماً، أمر يتعلق أساســـاً بالمحرم «السياسي والديني والجنســـي» الذي تفرضه السلطـــات الذكورية، وبعدم القدرة علـــى الاقتراب من حدود ذلك المحرم أو انتهاكه، لارتباط ذلك بالإثم وما يترتب عليه من قضايا عقابية قد تصل إلى القتل. من هنا نستطيع أن نقرأ اتكاء الكاتبة على الموروث الشعبي والأمثال الشعبية التي يراد منها إبراز الدلالات التي تكتنهها الرموز التي تحفل بها العوالم الغرائبية في الرواية.

تنتمي رواية «سيدات القمر» إلى ما يمكن تسميته بأدب «الواقعية الغرائبية» أو «الإغرابية الذاتية»، وهي ظاهرة نوعية جديدة في أدب السرد العربي، تستثمر، فيما تستثمر، أساليب السرد الشعبي العامي، وتقنياته، وعوالمه، استناداً إلى ادعاءات بناء شكل للرواية العربية له خصوصيته المحلية. لكن الدلالة العميقة لتلك الادعاءات تجد تفسيرها في فهم إنتاجها لعملية «شرقنة الذات» أو «استبطان تنميطات الآخر» التي تحقق عدة وظائف في مقدمتها وظيفة «الكتابة من أجل الترجمة»، أي الكتابة من أجل الغرب في إطار آليات صناعة الأدب العالمي في الغرب وفق سياسات الترجمة والاقتصاديات المرتبطة بها التي تركز، بحكم آليات تسويق السلعة المترجمة، ومجالاتها التداولية، على ترجمة الأعمال الروائية العربية التي تتميز بعوالمها الشرقية «الأصيلة» التي تحتل مساحة أساسية في المتخيل الغربي عن الشرق، أي في صورته الاستشراقية عنه.

من هنا نستطيع أن نفهم الدعم الذي تقدمه لجنة جائزة «مان بوكر» العالمية إلى لجنة جائزة «البوكر» العربية، التي تضم بين أعضائها الأكاديمي التركي المتخصص في اللغة العربية «محمد حقي صوتشين»، بوصف تركيا جزءاً لا يتجزأ من منظومة المتخيل الغربي عن الشرق.

إن نجاح هذه السياسة التسويقية في الغرب بعد ترجمة أدب «الواقعية السحرية» أو «الواقعية الغرائبية» في أمريكا اللاتينية، وتزايد الوعي الغربي بنسبية أوروبا في العالم، قد فتح عيون عشرات الروائيين على ضرورة تكييف عوالمهم الروائية وفق مقتضيات هذه السياسة على أمل أن تتاح إمكانية ترجمة أعمال هؤلاء في سوق صناعة الأدب العالمي في الغرب الذي تشكل الرواية السلعة الأولى فيها.

عرف الأدب العربي أدباء تناولوا العوالم الغرائبية مثل السوري سليم بركات: (حوافز مهشمة في هايدراهوداهوس، وكهوف هايدراهوداهوس، ولوعة الأليف اللاموصوف المميز في صوت ساماك) على سبيل المثال لا الحصر، والروائي السوري فيصل خرتش (حمام النسوان)، والمصري طارق إمام (ضريح أبي، وشريعة القطة)، والمصري أحمد أبو خنيجر (حكايات السلعوة)، والمغربي (الطاهر بن جلّون)، واليمني حبيب عبد الرب سروري (تقرير الهدهد)، ولا يمكن هنا أن نغفل عوالم الروائي الليبي (إبراهيم الكوني)، التي تغوص عميقاً في البنية الذهنية للبيئة الصحراوية، وكذلك كتابات الأردنية (سميحة خريس) وغيرها من

الأدبـــاء الذين نجح بعضهم في رسم عوالم روائية أصيلة تنتمي إلى هوية ثقافية واضحة من خلال الانخراط في التعبير عن مشكلات البيئة المحلية التي ينتمي إليها الكاتب، فيما كانت كتابـــات كثيـــرٍ منهم نوعاً من تسول الترجمة إلى لغة أجنبيـــة طلباً للشهرة والمال الذي يكون بقدر ما تتمثل هذه الكتابات الصورة الاستشراقية للغرب عن الشرق.

المفكر العربي «إدوارد سعيد» يعرف الاستشراق بأنه (شرقنة الشرق)، أي محاولة رسم صـــورة متخيلة عن الشرق فـــي المتخيل الغربي يمنع عليه تجاوزهـــا، وهي صورة رسمها الغـــرب من خـــلال قراءته لبعض نصوصـــص الأدب الغرائبي مثل: (ألف ليلـــة وليلة، وكليلة ودمنـــة، وحي بن يقظان)، ولا يريد الغرب من الشرق أن يتجاوز هذه الصورة التي كرستها كتابـــات الرحالة وتقاريـــر المستشرقين الذين رافقوا الحمـــلات العسكرية الأوروبية على الشـــرق، وربما لا يسمح بذلك كي لا يخيب ظنه بمـــا اكتنزته المخيلة الغربية عن الشرق. وفـــي هذا الإطار فإنه من الموضوعية الإقـــرار بأن الاستشراق لا يمكن النظر إليه بكيفية واحدة، فكثير من الأفكار الجديدة والمذاهب الأدبية والفكرية المتنوعة كان للمستشرقين دور مهـــم في التعريف بها، وكذلك الاهتمام بكثير من مخطوطات التراث العربي، وإن كان الهدف منها خدمة الغـــرب الاستعماري، مع ملاحظة أن معظم ما كتبه الغرب وصوَّره عن الشرق لم يكن للشرق دور فيه.

إن الحفـــاوة التـــي قوبل بها إعلان فوز الكاتبة العمانية «جوخـــة الحارثي» بجائزة أفضل روايـــة مترجمة يثير الريبة، لأن هـــذه الرواية لا تخرج عن ذهنية (استبطان تنميطات الآخر) والإغـــراق في (شرقنة الذات) مقدمةً نحو اغترابهـــا وتحولها إلى أداة في خدمة الاستشراق الـــذي يبدو أنه استنفد أدواتـــه التغريبية في الشرق، ويريد الآن أن يقرأ الأثر الذي خلفه في الأجيـــال الحالية بعد ما يزيد عن مئة وخمسيـــن عاماً من تقارير الرحالة والمستشرقين عن الشرق، وربما كانت رواية «سيدات القمر» واحدة من تلك المحاولات التي تعكس صورة الغرب عن الشرق كما يجب أن يكون.

وبالإضافة إلى الغرضية الحالية للاستشراق فإن كثيراً من الأدباء وجدوا في (اللوغاريتمات) السوسيـــو. ثقافية التي تعمل نزعة المركزية الغربية علـــى تصديرها وتكريسها في الثقافات الوطنيـــة للشعوب مادة مهمة للكتابة من أجل الترجمـــة، إذ صار يكفي أن يكتب شخص غير موهـــوب عن فساد السلطة، أو النظام السياسي في بلده، أو مشكلة الأقليات، أو التعذيب في

السجـــون، أو انتهاك المحرم الدينـــي أو الجنسي أو السياسي، ســـواء كان ذلك واقعياً أم لا، ليكـــون في مقدمة المرشحين للترجمة ونيل الجوائز التـــي يراد منها تصنيع أيقونات ثقافية تشوه الثقافات الوطنية، وتسهم في تخريب اللاوعي الجمعي للشعوب وهويتها الثقافية بهدف السيطرة عليها بـــأدوات وأساليب جديدة ليست سوى استمرار للذهنية الكولونيالية للمركزية الغربيـــة. وقد شهدنا خلال سنـــوات الأزمة السورية ظهور كثيرٍ من هذه الأسماء التي تتكسّب من تشويه الثقافة وقيم المجتمع والدولة الوطنية.

منـــذ ثلاث سنـــوات اختارت اللجنة المنظمـــة لجوائز نوبل (مطربـــاً) شعبياً من مطربي الملاهـــي الليلية الرخيصة ليكون جزءاً من احتفالية منح جوائز نوبل السويدية العالمية، في محاولة لتكريس هذه النماذج رموزاً ثقافية بديلة عن الرموز الثقافية المبدعة التي تنتمي إلى ثقافتها الوطنية بوعي ومسؤولية تاريخية.

فهل مـــا يقوم به الغرب الآن، في إطار سياسات الترجمة القائمة لديه حالياً، يختلف عن حال تكريس مطربي الملاهي الليلية رموزاً للثقافة والفن؟!

الأدب العربي في خطر، وربما يكون ما يحصل الآن دافعاً للأدباء والفنانين والمبدعين في شتى حقول الثقافة والإبداع لكي يتحملوا مسؤولياتهم نحو مجتمعاتهم ونحو الثقافة الوطنية بشكل خاص، ومحرضاً للمؤسسات الثقافية المعنية لتقديم الدعم اللازم وفق خطط طموحة هادفة من أجل الحفاظ على الهوية والثقافة الوطنية التي لا وجود لوطن من دونها.

❁ ❁ ❁

لا أرض لهم... على غير أرضهم

«طريق الحق واحدة»

محمد خالد عمر



جميل أن يقرأ المرء عن بعض زوايا تاريخه بعين الآخرين، والأجمل شعور القارئ أنّ الكاتب كان منصفاً يعطي الفضل لأهله.

في روايته التي تعدّت صفحاتها (٣٤٠) صفحة يخلّد الكاتب البلغاري **كرياك تسونيف**[1]. رواية أشبه بكتاب بحثي يدرس مسيرة ثورة الشمال السوري بقيادة الزعيم إبراهيم هنانو، أو قل هي مذكرات العقيد خريستو مارينوف خريستو الذي قدّم لنا رحلته مع رفاقه من بلغاريا إلى سورية، وانحيازهم إلى الحق، عندما غادروا الثكنة الفرنسية، مع بعض الجنود الألمان والمغاربة «من المغرب والجزائر».

إنّها حقيقة تسجيل مسيرة شجاعة هؤلاء الرجال الذين لا أرض لهم... على غير أرضهم. تمتعوا بصدقهم وإنسانيتهم، فاتبّعوا الحق

بوهجه وسطوع أنواره، الذي كانوا يتطلعون إليه منذ أن وطئت أقدامهم أرض سورية مع الجيش الفرنسي، والحق يجمع أهله في مواجهة الظلم والاستعمار. وهذا تطبيق واضح لمقولة الإمام عليّ كرّم الله وجهه: «حق وباطل ولكل أهل».

وهنـا أحببـت أن أسجل إشارة تفسّـر قولي عن الرواية: إنّها أقـرب للمذكرات منها إلى الرواية؟ فذاك لأنني قاطعت كثيراً من معلوماتها فلم أجد هناك أيَّ فارق بين أحداثها، وبين ما وصل إلينا من وثائق عن الثورة. إذن الرواية التي بين أيدينا سجلت بأمانة رسائل الضابط الـذي قاتل مع رفاقه بكل شجاعة وشرف فـي صفوف رجال ثورة الشمال السورية، ورصدت مسيرة هؤلاء الأشاوس بطريقة أقرب لطريقة المذكرات منها للرواية لأنّ أحداثها ومعلوماتها المتتابعة لا تعطي القارئ شعوراً بنص روائي، فالخط الدرامي خط ثانوي جداً فيها، والسرد الحكائي يكاد يكون معلومات متتابعة.

صحيح أنّ الكاتب **كرياك تسونيف** بدأ روايته بمشهد هروب عروس ليلة عرسها إذ فرض عليها أخو زوجها المتوفى أن تقبل به زوجاً. إلا أنّه ما فتئ أن عاد يرصد معركة ميسلون التي شارك فيها العقيد خريستو مارينوف مع كوكبة من رفاقه البلغار والألمان، إلى جانب الفرنسيين بعـد أن أجبروا علـى أن يكونوا في عداد الجيش المعتدي، بعـد أن أخذتهم القوة الفرنسية بصفـة أسرى، واستغلتهم في معاركها في المستعمرات، والبلدان التي جاؤوا لاحتلالها نتيجة لحـرب البلقان، التي خسرت بها بلغاريا وحدة أراضيهـا وحرية أهلها، واحتلتها رومانيا عام (١٩١٢م)، وعندمـا جاءت الحرب العالمية الأولى كان دخـول الجيوش الفرنسية والإنكليزية إلى أراضي الـدول المنهزمة، وتقسيم الأراضي البلغارية بين رومانيا واليونان. وكانت أكثرية هؤلاء الجنود البلغار الذين نتكلم عنهم هنا من أبناء الأراضي المقسمة، الذين بقوا بلا وطن. يقول الكاتب: أوقفت فرنسا آلاف الجنود (البلغار، وبعض الجنود الألمان، ونمساويين وشراكس وترك وتركمان) واحتجزتهم في معسكرات أقامتها خصيصاً للرهائن، مات منهم كثير، والذين بقـوا على قيد الحيـاة وزّعتهم على مواقع الحروب التي تخوضها، فـي مستعمراتها أو التي ترغب في استعمارها، فمنهم من أخذتهم إلى «غويانا» البعيدة جداً، ومنهم من جاؤوا بهم إلى سورية ولبنان، فخاضوا حروبهم مع غورو من كيليكيا إلى معركة ميسلون.

بعد ميسلون وُزِّعُوا مـع الجيش الفرنسي على ثكنات عسكرية في المناطق السورية، كان نصيـبُ هذا الفصيل المؤلف من الأسرى البلغار والألمان وغيرهم نقلَهم إلى ثكنات اللاذقية

على الساحل السوري. وقد عاملهم الفرنسيون بالمذلة والغبن والعنصرية والفوقية تحت إمرة ضباط فرنسيين ظلمة.

يشرئب مشهد الظلم والإجرام الفرنسي أمام أعينهم في كل لحظة يتذكرون بلادهم المحتلة والمقسمة ويتذكرون وحشية وهمجية الفرنسيين التي مارسوها على المتطوعين شبه العزّل في ميسلون، ممن خرج مع البطل يوسف العظمة متطوعون غير مدربين، ولم يملكوا سلاحاً، ولم يخوضوا معركة في حياتهم أخرجتهم وطنيتهم واندفاعهم لملاقاة آلة قتل تحرق الأرض تحت أرجلهم.

لم ينس الجنود البلغار تعاطفهم مع هؤلاء الخارجين إلى الموت، فكان حزنهم كبيراً لما رأوا المقاتلين المتطوعين في ميسلون من دون تنظيم يمشون كمن يمشي في حفلة عرس، ورأوا الدبابات الفرنسية والرشاشات الكامنة لهم على أطراف وادي ميسلون كيف تحصدهم، وهم يطلقون النار بلا هدف. يقول الكاتب: «**لما هاجم الفرنسيون قرية عنجر انسحب السوريون بلا معركة، ولم يروا جندياً سورياً واحداً، والآن هم يهاجمون ويمشون بتعب في حر النهار وخطواتهم غير منتظمة، وكل منهم يحمل سلاحه، كما يراه مناسباً والبندقيات من أنواع مختلفة، بل الأكثرية بلا بندقيات، وعندهم سيوف قديمة معلقة على يسارهم ويمينهم، عُلّقت عريضة من الجلد المزررة فوق جلباباتهم العريضة البيضاء، وقليل منهم فوق الأحصنة، وبقي قليل كي يخرج المتطوعون من الوادي الضيق، وينتظره كمين فيه لفيف من المسلحين بأحدث الأسلحة، وبلا رحمة في تصرفاته. وعندما جاءهم الأمر انفجرت الكمائن كأنها الرعد وتبعه إطلاق النار من البنادق دفعة واحدة، ومن أمام وجوه الرجال الذين يمشون كأنهم في حفلة عرس زأرت فجأة محركات قوية، وارتفع الدخان، وبرزت على مدخل الوادي ثلاث دبابات أدارت أفواه مدافعها إلى الناس، وهم متحيّرون ألقت إليهم النار وانفجرت القذائف وسط الرجال المحتشدين، وانزلقت ثلاث طائرات من وراء المرتفعات الجبلية، واختلط صوت الصفير مع صوت انفجارات القنابل التي أُلقيت. وفي وسط هذا الجحيم تلتصق الأجسام الإنسانية ببعضها البعض كأن كلّاً منها تحاول أن تحمي غيرها، وترنّح جزء آخر منها إلى الوراء لكنّها اصطدمت هناك بموجة من النار المحتقنة حتى الآن، وصرختها ذابت في صوت رشاشه الألماني يضرب على الأجسام الإنسانية الحية، أما طلقات السوريين فكانت تلقائية بلا هدف**»[٢]، تصوير رائع لاندفاع وطني لكنّه للأسف من دون تنظيم أمام آلة قتل منظمة بالمواقع همجية متوحشة إنسانياً.

بعد نقلهم إلى الساحل السوري صار هؤلاء الفرسان وجهاً لوجه مع ثورة الشمال بقيادة الزعيم إبراهيم هنانو، وهاهم يواجهونها مباشرة، بعد أن انضم الشيخ المجاهد عمر البيطار

إلــى ثورة الشمال، وصارت ثورة الساحل والشمال تحــت راية واحدة. ورأوا كيف يقاتل جنود الثــورة بتنظيم لافت ويخوضون معهم معارك وحروب حقيقيــة ببسالة نادرة، فأعجبهم هذا التنظيم العسكري والإداري والانضباط، وأسلوب الكر والفرّ القتالي.

يلهجون باسم قائــد الثورة إبراهيم هنانو الذي سمعوه من الضباط الفرنسيين، ومن دون أن يلتقوه يشهدون بما يسمعونه ويرونه ويلاحظونه. إنّه مثال القائد، وجنوده مثال الجند خلقاً وأخلاقاً، وفوق هذا كان النصر حليفهم أين ما اتجهوا، يقول الروائي: «**لا يستطيع الفرنسيون أن يتبجحوا بانتصار واحد، لقد انتصر في معاركه ومواجهاته، وهو يعلم أن نضاله محكوم عليه بالهزيمة في النهاية**»[٣].

هــذه السمعة وآثارها العسكرية وصفاتها المتناقلــة جعلتهم في كل يوم يفكرون بالهرب من معسكر الفرنسيين، لم يعد يهمهم الموت فهم يموتون كل يوم ألف مرة، مما يلاقونه من الفرنسيين من تعذيب نفسي إذ يعاملونهم عبيداً عندهم. فمثلاً العقيد خريستو صار عند الفرنسيين برتبة رقيب على فصيله البلغاري، وبعض الألمان، وهم لا يثقون به فهو مراقب بتحركاته ومن يتواصل معــه. ولما كانوا يبحثون عن مخرج لحالتهــم القلقة وجدوا أنّ المخرج المناسب والوحيد الذي يرضي ضمائرهم هو التحاقهم بثورة الشمال التي تقاتل للحق ومن أجله.

ولحادثة التحاق البلغار بثورة الشمال قصة طريفة يقول الزعيم: «أرسلت هزاع أيوب مرة إلــى اللاذقية برسالة من جندي أجنبي وقع أسيــراً بيدنا من الفرقة الأجنبية الفرنسية، إلى رفيــق له في الفرقة نفسها، وهناك رقيب مغربي صديــق يستقبله ويساعده في الحديث مع البلغاري، فحمل هزاع أيوب الرسالة، واشترى حماراً، وبيضاً، وصابوناً، وتنكّر، ثم سافر حتى بلغ اللاذقية، ووقف أمام ثكنتها، وبعد أيام اتصل برفيق الجندي المغربي، تكلم المغربي بلغة عربية، وكان هنــاك كلمة سر ينبغي أن يعرفها الرقيب المغربي تخصّ العقيد البلغاري، وقد عرفه وسلّمه الرسالة، أدخله المغربي إلى الثكنة، التي يعرفها هزاع أيوب منذ زمن العثمانيين عندمــا كان مع الشيخ صالح العلي يقاوم ضدهــم. أوقفه المغربي في نقطة قريبة من البناء داخل الأسوار، وتحلق حوله الجنود واشتروا منه البيض والفجل، بعدها ظهر المغربي. وقال: اتبعنــي فتبعه إلى أحد الأبنيــة الذي فيه رفاقه. وكانوا قد جهــزوا أنفسهم للهرب، وبخطة محكمــة فرّ الضابط البلغاري، بعــدد من رفاقه ضباط الصف، والجنــود الأجانب أصدقاء الجندي الأسير، الذي كان قد انخرط في عداد المجاهدين، وبلّغهم منطقة الثورة حيث شكّلوا نواة منظمة اعتمد عليها في المعارك أكبر اعتماد».

يصـور الروائي لحظة اللقاء بالزعيم هنانو، كيف استقبلهم الزعيم هو وأعضاء قيادته وكان عدد الجنود القادمين (١٩ بلغارياً، و٢٣ مغربياً، و٧ ألمان، و٣ فرنسيين) إلى أن جاء دور جماعة البلغـار وكانوا آخر جماعـة تسلّم على القائد، وهنا أعطى خريستو أمـراً بالبلغارية، فاصطف الجميع صفاً عسكرياً، وتنكبوا أسلحتهم، وقدّم العقيد الصف للقائد قائلاً أيها القائد: «**إنّ وحدة البلغـار مصطفة، تحت إمرتـك وأخذ خطوة إلى اليمين. سـلم القائد على الجنـد وقال: مرحباً ببني البلغار. الجمع في صمت في هذه اللحظة جاءت محبوبة تمد شيئاً من وراء القائد وسلمته لواء ملفوفاً فتحه إنّه العلم البلغاري ذو الألوان الثلاثة والأسد المطرّز عليه. هنا صاح كريستيان دون استعداد مسبق «أوراه يا جنود» وهو بالبلغاري إيعاز للجنود للاستعداد، وأشار العقيد إلى إيفان أطـول الجنـد وأولهم بالقدوة أن يتناول العلم. تقدم إيفان وقبل أن يأخذ اللواء من يد هنانو ركع علـى ركبـة واحـدة وأخذ بطرف العلم وقبله ثـم أخذه وعاد إلى مكانه ورفعـه وكان الناس ينظرون إلى الوحدة البلغارية وهي تبكي، وطلب العقيد السـماح من هنانو فسـمح له، فأمر العقيد الجند البلغار بإنزال البنادق وصـاح بجنده ردّدوا معي: أنا الجندي البلغاري أقسـم بشرفي بصورة مهيبة أن أدخر دمي وأقاتل في سـبيل سـورية وخيرها كما أقاتل في سـبيل بلغاريا وخيرها كما أنني أقاتل في سبيل حرية بلغاريا وخيرها. إنّ حرية الشعوب واحدة ولا تتجزأ في كل مكان. إنّ المستعبدين لا يختلفون في كل مكان. ليحفظ الله بلغاريا، ليحفظ الله سـورية. ليحفظ الله بلغاريا ليحفظ الله سورية. وهنا تقدم العقيد وقدّم نفسه للزعيم هنانو: أنا العقيد في الجيش البلغاري خريستو مارينوف خريستو من مدينة كافارنا من دوبروجا المستعبدة من المحتل الروماني حلفت اليمين. ثـم تقـدّم حامل اللـواء وتوالى الجند واحـداً واحداً مسـلمين على القائـد**»[٤]. مشهد مثّل العهد والشرف ووحدة النضال والمصائر ومثل الحب وأسس لتعزيز الثقة بين المقبل والمستقبل.

وعندما يصف العقيد موقفه من هنانو ورفاقه يقول: «**لقد أحببناه، يتكلّم باسم الوطن كله، فهـو ليس بقاطع طريق، ولا زعيم قبيلة. هو قائد حقيقي**». أمّا عن أخلاقه وسيرته مع الجند فيقول: «**يسـير مـع الجند بأخلاقية وسـلوكية جعلت كثيراً مـن هؤلاء الجنسـيات بانتماءاتهم المختلفة تهفو قلوبهم إلى هذا السـلوك الكريم فضـلاً عن حاضـنة الثورة الشـعبية التي كانت فيها النساء تضحّي قبل الرجال، فقد شهد أنّ النساء تتبرعن بزينتهن من الذهب عوناً للثورة**»[٥]. إلـى أن يقول: «كان هناك من يريد أن يشوه صورته وصورة ثواره إلا أنهم باؤوا بالفشل». فحتى فرنسا التي كانت تتمنى تشويه سمعته لم تستطع إلا أن تشهد الحق. وهنا ينقل لنا العقيد حادثة شهدهـا قبل أن يتـرك معسكر الجيش الفرنسي: «كان كثير من قطـاع الطرق يتظاهرون أنهم مـن رجال هنانـو». وكان هذا الفعل يخدم الفرنسيين، إلا أنهم حيـن التقييم الحقيقي واتخاذ

الخطــط كانوا يعرفون رجال هنانو من آثارهم في الهجــوم. فمثلاً إثر هجوم نفذه أحد البدو المتنفذيــن مع رجاله على قافلة فرنسية قتلوا العسكر ونهبوهم، وهم أموات. وعند تقديم أحد الناجين تقريــره عن الحادثة يقول: «**المهاجمون ليسـوا من رجال هنانو، فرجـال هنانو فيهم كرامة داخلية لا يمكن أن ينهبوا القتلى. هؤلاء لصوص**»(٦).

وعندمــا يصف الروائي الزعيم إبراهيم هنانو يأتي بالوصف على لسان محبوبة بطلة الرواية: «**لم تر محبوبة في حياتها إبراهيم هنانو لكنّها عرفته فورَ رؤيته رغم أنّ لباسه لا يختلف عن لباس الآخريـن، ولكنّـه يتميز بينهم بشـيء لا يمكـن التعبير عنـه بالكلمات. قامته أعلـى من قاماتهم والجلباب البيضـاء النظيفة تحوله إلى رشـيق رشـاقة غريبة بالنسـبة إلى عمره الصـحيح، عاري الرأس، شـعره قصـير، قليـل الكثافة، وبـدأ يبيضّـ، ووجهه الرهيـف المتطاول كأنه لشـاب، ولكن التجعيدتين على خديه عميقتين حزينتين، ونشـأت قرب عينيه تجعّدات صـغيرة ضيقة مسرورة، وحاجبـاه يشـبهان هلالين**»(٧). هذا وصف لشــكل الشخصية والقوام، وعندما يصفه العقيد يقول: كان يقاوم بطريقة جدّية ومنظمة. حتى إنَّ غورو الذي كان يحتقر رئيس الوزراء صبحي بركات، كان يخــاف هنانو ويحترمــه. ويقول عنه: هنانو ليس عدواً أحمقاً. ولما أرسل غورو مع صبحي بركات رغبته في لقاء هنانو في اللاذقية، وأبلغ بركات هذه الرغبة للزعيم. ردّ عليه هنانو بالرفض، وقال: «**لا يمكن أن يدعوني غورو إلى اللاذقية، فاللاذقية أرض سـورية أنا أدعوه إليها، وهو في وسـعه أن يدعوني إلى فيرساي، وقل له في سورية لا يدعو إلا سوري، وأنا أدعوه إلى كفرتخاريم**».

أمّا حينما عرض غورو الرئاسة على هنانو كان يطمع أن ينجح قياساً على نجاح تجربته مع صبحي بركات. فيقول الجنرال غوابييه باسم غورو: «**بعد ثلاثة أشـهر سـتكون رئيسـاً لسـورية**» **يجيـب الزعيـم: «لأننـي لا أريد، ولا أسـتطيع أن أكـون لعبة في أيديكم. فقد قـررت ألا أكون إلا خادماً لشـعبي، وبعد الاسـتقلال سـأقبل بما يقترحه أبناء شـعبي، وسـأقبل أن أكون مختاراً في أصغر الأكواخ في بلدي الحر»**.

وهنا يطالب غوابييه بعودة الجنود البلغار والألمان والمغاربة ويسميهم أسرى. يقول موجهاً كلامــه للزعيم: «نترك السياسة جانبــاً. ونتفق حول الأسرى؟ وحسب معلوماتي فإن في أيديكم أكثر من ثمانين شخصاً. يقول الزعيم هم ٤٣ شخصاً، وقد أخبرت العميد فوان أنّ اثنين توفيا من جروحهما ودفناهما باحترام، واستقدمنا خوري مسيحي حسب عاداتكم، كما كنتم قد دفنتم أنتم الجنرال يوسف العظمة!!!!

يقول الجنرال: لكنا نصرّ أن نستلم اثنين وثمانين أسيراً لا ٤٣ يتابع الجنرال غوابييه: قبضتم على ثلاثين شخصاً منذ شهر. يقول هنانو: أربعة منهم أسرى، وغيرهم هم جنودنا مجاهدون.

يقول غوابييه: لكنهم جنود فرنسيين!

يقول هنانو: كانوا...

لوح غوابييه بيده وقال: تريد القول: إنهم سوريون! أكثرهم مغربيون وجزائريون وليسوا سوريين.

يقول الزعيم: الجزائريون والمغربيون كلهم عرب يا سيدي الجنرال. وهذه هي المشكلة التي لا تفهمونها.

يقول الجنرال: هناك لفيف ليسوا عرباً. يجيب هنانو: ليسوا فرنسيين أيضاً، وأنا أقترح عليكم أن يتفضّل ضابط منكم معي حتى أنت شخصياً، وأضمن لك كل الأمن، أو العميد فوان الذي يعرف الطريق جيداً، وسأجمع كل من تسمونهم جنودكم، وأنا أسميهم مجاهدين، وأتركه معهم، وكل من أراد أن يرجع إليكم خذوه.

يقول الجنرال: الأسرى الذين تقبضون عليهم لا أعرف عددهم، ولا أعرف من تسمونهم أسرى إلا أننا قبضنا على ثلاثمئة أسير منكم، وأعرف أن ابنك من بين المقبوض عليهم، ولكني سآمر بإطلاق سراحه فيكون هذا ضمان لاتفاقنا.

يقول هنانو بكل هدوء: ابني لم يكن أسيراً، قبضتم عليه بسبب أبيه، وإذا عددتموه أسيراً، فسيكون عدد أسرانا بلا نهاية.

يقول الجنرال: وكم عددهم تقريباً حسب تقديراتكم.

يتظاهر هنانو أنه يفكر ويحرك أصابعه. يعدّ بها ثم يقول: مليونان ومليونان ونصف، ولما لاحظ حيرة على وجه الجنرال، هذا يا جنرال هو عدد شعب سورية تقريباً.

رفع غوابييه الصوت بعصبية وقال: في كلامك يا هنانو...

يقاطعه هنانو ويتابع: إذا أضفت إليهم لبنان وفلسطين وشرق الأردن، وأجزاء أخرى من سورية والعراق وغيرها فيكون عدد العرب المقبوض عليهم على هذه الأرض أكثر بكثير. وماذا نعمل؟ شعبنا كله أسير لكم يا جنرال.

أحس غوابييه أنه يفقد الرقابة على أعصابه وصرخ: ليس لك الحق أن تؤكد هذا، على كل حال لسورية حكومتها وبرلمانها من السوريين.

يجيب الزعيم: في كل معسكر للأسر، يعين الحرس هذا أو ذاك من الضعفاء مسؤولاً فوق الآخرين، ويعطيه بعض الامتيازات، ولهذا السبب يصبح أكثر شروراً منه»[٨].

في الحقيقة نقلنا هذا الحوار الدبلوماسي الرفيع من الزعيم هنانو وعصبية جنرال القوة والعنجهية لنتعلم تحليله. فقد رأيت فيه القدرة الفائقة على الهدوء العام المطلوب في المفاوضات، كما رأيت الأجوبة المختصرة الوافية التي لا تفرط في حق ولا تأبى عن واجب. ورأيت أنّ هنانو هنا كان أكبر من الجنرال وأقوى من فرنسا، لأنّه يعرف نفسه على حق. ولاحظت كما يلاحظ أي قارئ سرعة البديهة وقطع الجواب الذي لا يرد عليه.

فالشعب السوري كله أسير عند الفرنسيين. والذين عينتموهم مسؤولين ليسوا أكثر من ضعفاء أخرجوا شرورهم. كما لمست العروبة تجري في دمه وهو يقول له «الجزائري والمغربي عرب، وهذه هي المشكلة، التي لا تفهمونها». هذا هو العربي الأبي يطالب فرنسا بالجزائر وتونس وكل الأجزاء المحتلة.

لا شك أنّ الروائي يسجل لنا واقعة لم تذكرها المصادر التاريخية بحذافيرها، فالمصادر الأخرى ذكرت عنجهية الجنرال أمام هنانو ورغبته بالغدر به وعناية الله أنقذته، ونقلت إلينا عرض رئاسة الجمهورية، لكنها لم تأت بالتفاصيل التي جاءت بها الرواية علماً أنّ المفاوضات في الرواية كانت على أكثر من عشر صفحات من القطع الكبير.

وهنا يمكن أن أختم بالإشارة إلى العلاقة التي قامت بين الزعيم إبراهيم هنانو والعقيد خريستو وملازمة العقيد لقائد الثورة التي تدلّ على ثقة الزعيم هنانو بهذا الشخص وإيمانه أنّ أهل الحق جبهة واحدة والظلم جبهته واحدة. ومما قاله الزعيم إبراهيم هنانو عن العقيد خريستو ورفاقه: «تمتّنت علاقتي بهذا الضابط الشجاع، خريستو حيث كان في عداد عصابتي، مع عدد من ضباط الصف والجنود الأجانب كانوا بضعة عشر بلغارياً استهوتهم ثورتي، ففرّوا من الفرقة الأجنبية المقيمة في اللاذقية، والتحقوا بالثورة، وعندما وصلت الثورة إلى نهايتها، وقررت الذهاب إلى الأردن، جمعتهم ووضعتهم بصورة ما آلت إليه الأحوال، وخيرتهم كما خيّرت الثوار بمصائرهم، وتعهّدت لهم بأن أرافقهم، ونوصلهم إلى الحدود التركية ليلجؤوا إليها، ومنها يلحقون ببلدانهم في الغرب، فقد كنت أخشى عليهم أكثر من غيرهم، لأنهم إن وقعوا بأيدي الفرنسيين، فمصيرهم في هذه الحالة الموت المحتم. هنا سألني الضابط البلغاري: هل القائد يريد من سفره إلى عمان أن يترك الكفاح أو يستأنفه من الجنوب؟ قلت: بل أريد استئنافه في الجنوب. قال: ولم تريد منا أن نتركك ونغادر ميدان

القتال، وهل أرواحنا أحسن من أرواح إخواننا المجاهدين العرب، الذين يجمع بيننا وبينهم عداء فرنسا المشترك، أم أنّ نفوسنا أغلى من نفوسهم. إننا أيها القائد جنود والجندي لا يترك ميدان القتال إلا صريعاً، أو أسيراً، فسر بنا حيث شئت ما دام هناك قتال، وما دمنا نعتقد أننا نفي حق بلادك بالقتال».

وفعلاً رافق العقيد خريستو مع بعض رفاقه الزعيم هنانو في رحلته إلى شرقي الأردن، ولكن في معركة مكسر الحصان كانت المواجهة الكبرى بين الفرنسيين، ومن والاهم، وبين هنانو والثلة الذين معه، وهم لا يزيدون عن (٥٦) شخصاً قتل منه خمسة وأربعون مجاهداً بينهم بعض البلغار من دون أسماء، فالاسم الوحيد المعروف منهم هو العقيد خريستو مارينوف خريستو، ونجا أحد عشر مجاهداً توزّعوا بين أسير وهارب ومتخفٍّ، ورحلة هنانو من أرض المعركة إلى شرقي الأردن تصلح، لأن تكون رواية بحد ذاتها.

يختم الروائي روايته بأمنية يقول: أحلم بيوم قادم يرتفع فيه تمثال، أو توضع لوحة تذكارية للبلغار التسعة عشر الذين استشهدوا بشجاعة على أرض سورية وبقوا دون أسماء. ونحن نضم صوتنا لصوته بعد أن كانت خطتنا على وشك التنفيذ عام (٢٠١١م)، أصبحنا نأمل معه أن يقف نزيف الدم السوري، وتعلو راية الحرية على كل رابية وسهل وجبل في بقاعنا الحبيبة.

❁ ❁ ❁

الهوامش

(١)- رواية لا أرض لهم... على أرض غيرهم، كرياك تسونيف، ط١، دمشق، ٢٠١١م.

(٢)- الرواية، ص ٤١.

(٣)- الرواية، ص ١٢٥.

(٤)- الرواية، ص ٢٢٠.

(٥)- الرواية، ص ٥٠ -١١٢.

(٦)- الرواية، ص ١١٢.

(٧)- الرواية، ص ٤١.

(٨)- جزء من المباحثات التي جرت في الرواية، ص ٢٦٤-٢٦٥.

❁ ❁ ❁

إصدارات جديدة

إعداد: حسني هلال

محيط النقد مركز الدائرة



كتاب نقدي يطل بــه الدكتور الناقد «عادل فريجات» على الأدبــاء والمهتمين والقرّاء وعنوانــه «محيط النقد مركز الدائرة».

يقــع الكتاب الصادر حديثاً عن «دار سوريانا الدولية» فــي دمشق، في (١٩٢صــ) من القطع الكبيــر، ومقدمة وثلاثة أقسام:

- القســم الأول: فــي خضمّ الهمّ النقــدي والهاجس الثقافي، من محتوياته:

«برهة الإبداع الشعري، ولمع من فضاء النقد، والقراءة مصطلحــاً، وقصص الحيوان في الآداب العالمية، وحوار مع الدكتور عادل الفريجات أجراه د. يوسف مقران...».

- القســم الثانــي: في نقــد القصة، مــن محتوياته: (السخريــة وتقنياتها في القصة السوريّة، ومجموعــة المنزل ذو المدخل الواطئ، ومجموعة أخاف أن يدركني الصباح...).

- القســـم الثالث: في مراجعة الكتب ونقدها، من محتوياتـــه: (الآمل والمأمون، الديباج، قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، أعلام النقد العربي في القرن العشرين...).

إضافة إلى ارتفاع المنسوب المعرفي لكتاب «محيط النقد مركز الدائرة» للناقد «عادل فريجـــات»، وغناه بالمراجع والمصادر، تتعدّد الأنموذجـــات المشغول عليها. فقد تُوّج ذلك كله بلغة نقدية خاصة، تتسلّ إلى عمق الظواهر المدروسة، دون التخلّي عن توضيح عرضها وتفصيلهـــا، ما يضاعـــف الفائدة المرجوّة مـــن الكتاب، ويعممها علـــى شريحة واسعة من القرّاء.

رجل الثلج



«رجـــل الثلج» هـــو عنوان مسرحية فـــي فصلين، من تأليف الدكتور «أيمن أبو الشعر». صدرت المسرحية هذا العـــام (٢٠١٩م) ضمن منشورات الهيئـــة العامة السورية للكتاب في دمشق، وتقع في (١٢٠ص).

إذا كان الكلام عن المسرحية، لا يغني عن قراءتها أو مشاهدتها، فلعل ما كتب على غلافها الأخير، يعطي المهتمين فكـــرة عامة عن زمن كتابتهـــا ومضمونها، حيث جاء:

«تلفـــت مسرحية «رجل الثلج» النظـــر من عدة زوايا، منهـــا أن المؤلف استطاع قراءة خبايا الزمن وإرهاصاته إذ كتبهـــا أواسط الثمانينيات وكأنه يستقـــرئ التغييرات التاريخية القادمة، كما أنـــه تفاعل مع الشعب الروسي وأحبه بعمق حتى إنّـــه كتب هذه المسرحية باللغة الروسية، وفيها يقـــدّم موضوعة روسيّة تناولت هموم الشعب الروسي ومعاناته بُعيّد الحرب العالمية الثانية».

ليس إلّاي معي

الكتاب، مجموعة شعرية، صدرت عن «دار البلد» تنتثر قصائدها على (١٤٣) صفحة من القطع الوسط لتتوزع على أجزاء أربعة:

- الجزء الأوّل: على شفا قلبي...



- الجزء الثاني: هنا الحزن: في تمام الفجيعة.
- الجـزء الثالث: فـي حضن الوقـت... فوق رفات العالم..!!.
- الجزء الرابع: تجلّيات.

من عنوانات القصائد:

(يوم تصاعد وهجك في الغياب، وفي مهبّ عينيك... وأيلـول، ومن علـوّ صبابتي، وصاعد إلـى الجلجلة، ولم يكملوا أحاديثهم... بعـد، وعلى جسد المسافة، ووشاية، وكينونة، وصحوة، وغريبان).

تنـمّ أشعار المجموعة عن وجدان عامر بالمثل العليا وتشي تعابيرها بنفس مصدومة بسلبيات المجتمع، مكلومة بمشاعرها، وبقلب يفيض بالمحبة. ومن أجواء القصائد نقتطف:

أيلول الغافي على زندي

ناسك يرتّل هذيان الفصول

عاشق يتوسّد السماء غيمة... غيمة

ناي يداعب خيالات قصب حزين

يهدهد نبض قلب الغارب

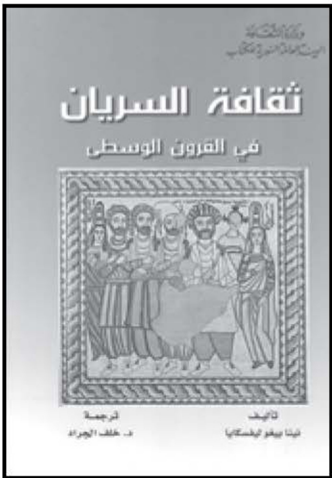
يعدهُ كلّ مساءٍ بالنبيذ...

ثقافة السريان في القرون الوسطى

نشـرت الهيئة العامة السورية للكتاب ضمـن إصداراتها مؤخراً كتاباً تحت عنوان «ثقافة السريـان فـي القرون الوسطى» مـن تأليف «نينـا بيغوليفسكايا» وترجمـة الدكتور «خلف الجراد».

يقع الكتاب في (٤٨٠) صفحة ويتكون من فصلين:

- الفصل الأوّل: التعليم السرياني في القرون الوسطى.
- الفصل الثاني: الإمبراطورية.



وقد حمل الغلاف الأخير للكتاب السطور الآتية بقلم البطريــرك «زَكا الأوَّل عيواص» بطريرك أنطاكية وسائر المشرق للسريــان الأرثوذكس الرئيســ الأعلى للكنيسة السريانية الأرثوذكسية في العالم:

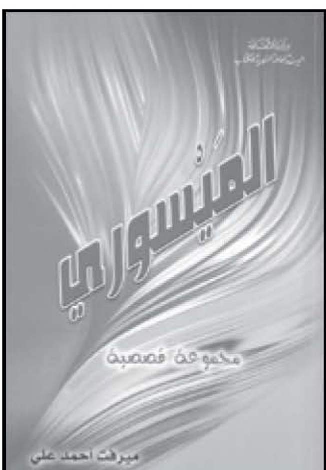
«مــا أبدع وما أروع أن تقرأ كتابــاً نفيساً، كالكتاب الذي بين يديك، أيها القارئ الكريم، فهو يضمّ بين دفتيه شذرات مختــارة لحقبة زمنيــة من تاريخ السريــان الذين هم أهلي وأهلــك، عاشوا في القــرون الخوالي على هذه الأرض التي نعيش أنا وأنت عليها اليوم. ولا بدّ أن نذكر ما لمترجم الكتاب من الروسيّة إلى العربية الدكتور خلف الجراد من فضل في حسن تعريبه بلغة عربية سليمة هي السهل الممتنع، مما زاد الكتاب روعة وجمالاً، فسدَّ بهذا العمل الجليل فراغاً واسعاً في المكتبة العربية السريانية، والسريانية العربية، فألف شكر له على عمله الجبّار هذا».

الميسوري

قصة للكاتبة ميرفت أحمد علي.

الناشر: الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠١٩م.

جاء في الغلاف الأخير للمجموعة القصصية «الميسوري»:



«هــا هنــا، عالم مــن الجحــود والخيانة فــي أحطّ درجاتهــا، وغوغائيــة سياسية وعبث مــن النخب الأول، تفوح من أعطافه قــذارة التآمر على بني القربى. التنكر للصديق الصــدوق، والغدر بالقريــب المقرّب. هنا زمن عربي خذلــه ناسه وأهله، يفرّخ الرذيلــة، ويطعن التراث العربي في ظهره. يفوح من جلبابه عفن الثارات القديمة، وشهوة الصيد وتصفية الدماء والحسابات، تؤججها نيران الجهل والرعونة والتخلف والعشائرية».

«الميسوري»: مجموعة قصصية تقع في (٢٠٨ص)، وتحتوي على (١٦) قصة قصيرة، منها: (البحث عن مهيار، والنّوخَذَة والعاصفة، والميسوري، وعودة هارماكيس، نسل الطاغوت، والشاعر والشاعر، ونجم كاسباروف، والقدّيس...).

تتحلى قصص المجموعة بتعابيرها الدقيقة، وبلغتها السلسة السليمة وأسلوبها الشائق. ومن قصة «نسل الطاغوت» نقتطف المقطع الآتي:

«أطلق رجلٌ النار على ضميره، دون أن يخالجه ندم على اقتراف جريمة قتل. فقد تسبب له الضحيّة ببلاءٍ وويلات جسيمة، من انفصام شخصية إلى انتفاخات سرطانية برقعت جلده في غير موضع...».

نفثات

العنوان أعلاه «نفثات» هو عنوان الكتاب رقم (٦) في سلسلة كتابات المهندس الأديب «غسان كامل ونوس».

وكان قد صدر من السلسلة الكتب الآتية:

(حالات، وموضوعات ومواقف، وفي الثقافة والأدب، وقريباً من القلب، وعذراً سورية، وإيقاعات).

صدر الكتاب عن «دار الهندسة والأدب» في صافيتا، ٢٠١٩م.

ينتمي «نفثات» من حيث الجنوسية الأدبية، إلى ما يمكن تسميته بالكتابة الحرّة أو الأمثولة أو الحكمة، التي لا تزيد عادة عن سطرين. وتتضمن خلاصة موجزة لإحدى عِبَر الحياة من وجهة نظر كاتبها.



وزع المؤلف غسان ونوس كتابه على ثلاثة عنوانات داخلية:

١- أنا وأنت.

٢- أنت/ أنا.

٣- أنت أو أنا.

نقتبس من أجواء «نفثات»:

- لستُ مَنْ يحاسب على النوايا، ولا أقبل منك ذلك!
- يعرّش الحب في الأماكن؛ حيث العناصر القابلة للاشتعال.

• يكتوي الحقّ ألماً، حيث يحتاج إلى شاهد؛ قد يموت ولا يطلبه.
• لا خوفاً أُغمض عينيّ ولا هرباً؛ ربما كان إشفاقاً عليك وعلى نفسي!
• إذا كنت لا تحسّ، فما معنى جرأتي إذن؟!

جواري القصور العثمانية

ضمن إصدارات الهيئة العامة السوريّة للكتاب في دمشق، للعام (٢٠١٩م)، كتاب جديد للدكتور محمود عامر بعنوان «جواري القصور العثمانية».



يعالج الكتاب «جواري القصور العثمانية» حال تلك القصور العامرة بالمحظيات الأوروبيات من مختلف القوميات والأجناس، اللواتي سُرِقْن من أوطانهن وخُطِفْن، وفعلت بالسراي الهمايوني ما لا عين رأت، ولا أذن سمعت، فضاع السلطان الحاكم وضاع العرش معه.

يقع الكتاب في (٣٥٢) صفحة، ويتوزع بعد «مقدمة» و«تمهيد تاريخي» إلى سبعة فصول:

- قراءة علمية في قيام الدولة العثمانية.
- هوانم سلاطين بني عثمان.
- عالم الحريم وخفاياه.
- حياة الحرملك.
- الغرب يلتقي بالشرق.
- القتل في الدولة العثمانية.
- التغلغل اليهودي في البلاط العثماني. ومن تفصيلاته: (أمير يهود القسطنطينية، واليهودي يوسف منده ناسي ودوره، ويهود الدونمة، ومصير النبوءة، وموقف السلطنة العثمانية، وإسلام سبتاي زيفي، ومبادئ سبتاي زيفي).

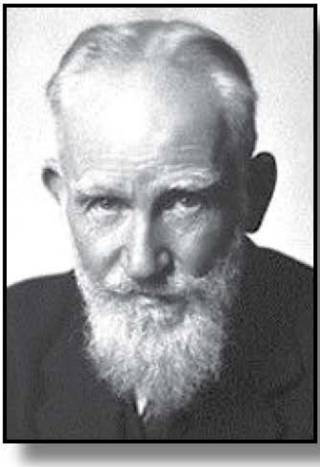
وقد أنهى الدكتور محمود عامر فصول كتابه بخاتمة واستنتاج موضحاً ما قد فاته ومعتذراً عن كل خطأ ورد بصورة غير مقصودة.

❁ ❁ ❁

صدى المعرفة

إعداد: ريما محمود

برنارد شو في دمشق



كانت مصادفة جميلة، أن يكون وجود الأديب العالمي **جورج برنارد** شو في دمشق يوم الثلاثاء في السابع من آذار عام (١٩٣١م) مرافقاً لوجود (المندوب) الصحفي سليم خياطة بصحبة زملائه.

يُعجَب الصحفي ويُدهَش من مجيء برنارد شو بمثل هذه السرعة، بعد أن جاءت البرقيات قائلة: إن قدومه إلى سورية يكون في التاسع والعشرين من شهر آذار، يتندر بجملة ذات معنى ويقول: (لعل الأديب الكبير خاف أن يزعجه ثقيل مثلي بسؤالاته وإلحاحه في طلب الجوابات، فأعطى شركة البرقيات تعليمات مغلوطة عن مجيئه). ترك سليم خياطة من معه وذهب إلى نزل خوام، حيث حل فيه (شو). وبتعبير الصحيفة رافق الأديب رهط من إنجليز وغيرهم، هم رسله وحاشيته.

وعن قرب بدا له (شبح طويل، ساقان دقيقتان كقضيبي بان، وبطن هزيل ضامر، وكتفان

كأنهما ركّبا من قصب، ورأس -والروعة كلها في الرأس- كالبيضة ولكنها خارقة الطول صوّرت عليها جبهة مستطيلة وعينان غائرتان أحيطا بإطارين من زرقة خيفة ذات معانٍ بديعة ووحي كوحي أفق سحيق وفضاء وسيع، ولحية بيضاء كالثلج تراخت عن عارضيه، وكان في بزة سوداء وعقدة «بابيون» على قميص أبيض، وإنك لترى في وجه هذا الرجل معاني العظمة والصلابة ممزوجتين بصبغة بريئة وببساطة طفل غرير!).

هذا وصف من صحفي أحب هذا الكاتب وقرأ أكثر ما ألّف، وقد سبق أن نشر مقالة عن كتابه «الرجوع إلى متوشالح»، وترجم إحدى رواياته في مجلة (الحديث) الحلبية.

كان (شو) لا يُقابل الصحفيين وقد حاول صحفيو مصر كثيراً كي يحظو بمقابلته فلم يأذن لأحد منهم بذلك، مما جعل الصحفي السوري يعول على اجتهاده وحيلته واستجمع ما حبا به من دقة انتباه وسرعة ملاحظة وتقدّم نحوه وحيّاه بالإنكليزية فردَّ (شو) التحية، مما شجع الصحفي على إتمام مهمته وقال له: «إنني يا سيدي شاب سوري أولعت بكتاباتك ولاسيّما كتابيك (الرجوع إلى متوشالح) و(حياة جان دارك)، وإن هذا الإعجاب قد دفع بي إلى محاولة التشرف بالتحدث إليك».

فقبل، وكان هذا الحوار المقتبس من الناقد-دمشق، العدد ٢٥- ٢٦ آذار (١٩٣١م):

- هل تنوون يا سيدي أن تطيلوا البقاء في دمشق؟

- سأسافر في الغد إلى بعلبك نحو الساعة الثانية بعد الظهر بعد أن أقوم بدورة في أسواق دمشق وأزور آثارها.

- سمعت أنكم قمتم برحلتكم هذه بقصد جمع مواد كتاب تؤلفونه في موضوع شرقي، وقد قيل إنَّ موضوع الكتاب هو (محمد) (ص) نبي الإسلام العظيم، وربما كان الباعث على هذا القول ما عرف عنكم من تقدير وإعجاب به.

- ربما ما سمعته كان صحيحاً، على أني كما قلت أُجِلُّ محمداً وأحترمه بوصفي واحداً من بضعة عظماء في التاريخ منهم سقراط وميشال أنجلو.

- ما رأيكم في القضية الصهيونية؟

باغته هذا السؤال مباغتة، وهو بدوره إذ صاح: أو... أو! أنا لا أفهم السياسة.

فابتسمت ثم قلت:

- كان بيرون شاعر الإنكليز يعتقد أن الغربيين على خطأ في معاملتهم للمرأة ويمدح الشرقيين لأنهم فهموا حقيقتها وفهموا أنه يكفيها من الحياة مرآة وخزانة ملابس وغرفة فيها سرير ناعم؟ فما رأيكم أنتم في المرأة الغربية والشرقية، وهل قول بيرون هذا صحيح؟

- المرأة! إنك تسألني عن مسألة ما زالت تشغل الناس وتفكير الناس من أول ما تعودوا التفكير. على أني أعتقد أن الشرق مخطئ في طريقة معاملته للمرأة... ولكني رأيت في دراستي لسيرة النبي العربي أنه كان من أكبر أنصار المرأة الذين عرفهم التاريخ وقد كان للمرأة أكبر الأثر في عظمته».

وهنا انتهى الحديث واستأذن خياطة وانصرف.

وفي اليوم التالي أخبر أصدقاءه بمقابلته لـ«شو» فأصروا على مقابلته، فذهبوا جميعاً إلى النزل وبعد الانتظار والمحاولات وشيء من الوقاحة قابله خياطة ويوسف سمارة وجورج كرم، وأخرج له السيد سمارة بطاقته راجياً إمضاءه عليها فما كان من «شو» غير الإذعان متأففاً! ثم قدّم إليه السيد جورج مجلة «الأحكام العدلية» كي يوقع عليها، فأخذ «شو» الكتاب متفحصاً وسأل خياطة ما هو هذا الكتاب فقال له:

«هذا يا سيدي كتاب حقوق، والشاب هذا اسمه كذا وهو طالب حقوق. فقال لي السيد جورج: قل له إنني صحافي وإنني في مزيد من الأسف إذ مرَّ كاتب كبير مثل السيد برنارد شو في ربوع الشام ولم تحصل الفرصة للسوريين الذين يقدّرونه حق قدره ليتشرفوا بتكريمه التكريم اللائق.

فترجمت له هذه العبارة ولكني ابتدأت بكلمة الأسف قبل كلمة التعريف ولما قلت إنَّ السيد جورج صحافي قفز «شو» متحمساً متأففاً صائحاً - وقد اشتهر عنه أنّه يكره الصحافيين- ولكنني بادرت إلى الترقيع، فقلت: إن السيد جورج كان صحافياً (كذا!) ولكنه اليوم طالب حقوق فرجع إلى هدوئه وأكمل كتابة الإمضاء...

ثم سألناه كيف رأى الشام فقال: كما رآها الإنكليز الذين جاؤوا إليها سائحين قبله!

وسألناه كذلك أينوي السياحة في بقية البلدان السورية فقال: لم أضع خطة معينة بهذا الخصوص، ثم تركناه بعد أن بالغنا في إزعاجه.

بيتر هاندكه والجدل الكبير

«لا أملك موضوعات. لدي موضوع واحد فحسب، وهو أن أستوضح ذاتي، وأن تصير أكثر وضوحاً»



أثار فوز الكاتب النمساوي «بيتر هاندكه» بجائزة نوبل للآداب لعام (٢٠١٩م) جدلاً كبيراً بين مؤيدين ومعارضين، والمعارضون لفوزه أكثر من الموافقين عليه لا اعتراضاً على أدبه لكن على مواقفه، حتى إنه قال في مقابلة معه: «بسبب المشكلات التي تعرضت لها من عشرين سنة لم أفكر يوماً في إمكانية ترشيحي للجائزة مطلقاً... أنا سعيد ولا أعلم إن كنت فعلاً سعيداً، أنا متأثر ولكن لا يمكنني إظهار ذلك للكاميرا، من الصعب التعبير عن المشاعر...».

إنه الكاتب الذي «لم ينصَع أبداً إلى روح العصر»، مثلما قالت وزيرة الثقافة الألمانية غروتز تعقيباً على منحه جائزة نوبل، الكاتب الذي لازمته منذ البداية الرغبة في الاستفزاز وكسر التابوهات، وهو صاحب «الابتكارات اللغوية» المدهشة، مثلما تقول لجنة نوبل.

لكنه من ناحية أخرى، الكاتب الذي تعاطف مع الصرب ودافع عنهم في حرب البلقان، إنه صديق الطغاة، الكاتب الذي زار الرئيس الصربي ميلوسوفيتش في أثناء مثوله أمام محكمة العدل الدولية لاتهامه بارتكاب جرائم حرب وجرائم ضد الإنسانية، بل قد أصر هاندكه على أن يشارك في جنازته وأن يلقي على قبره كلمة تأبينه.

النقاش حول مواقف هاندكه السياسية نقاش قديم، اندلع في المنطقة الألمانية في تسعينيات القرن العشرين، ويتجدد الآن ثانية بعد منحه جائزة نوبل. وكأن العالم فوجئ بتلك المواقف، على الرغم من مرور عشرين عاماً عليها!

«بيتر هاندكه» روائي نمساوي وكاتب مسرحي، ومخرج سينمائي، وكاتب سيناريو، يطلقون عليه اسم «الأديب الكاميرا» لدقة تصويره مشاعر الإنسان ومظاهر الحياة اليومية التي تحوطه. مولود في جريفن، في (السادس من كانون الأول عام ١٩٤٢م)، وفي عام (١٩٤٤م) ظهرت آثار الحرب في جريفن، فرُحِّل الأهالي ذوي الأصل السلوفيني إلى معسكرات التجميع

وغزيت منطقة فدائيي تيتو، إلى جانب سقوط القنابل، وكان سكان القرى يلجؤون إلى التجاويف الصخرية كمخابئ تقيهم من الغارات الجوية.

كتب بيتر هاندكه في مرحلة الطفولة نصاً من ست صفحات بعنوان «حياتي- الجزء الثاني»، والذي يعدّ بداية ميله إلى الكتابة الأدبية، وكانت نتائجه في المدرسة الثانوية متميزة، فقد أنهى كل الصفوف بعلامة «جيد جداً»، ومن بين المواد التي درسها هاندكه وساعدت في تكوّنه اللغوي اللاتينية واليونانية والإنجليزية، وكذلك الإيطالية والسلوفينية. كما أنه واصل كتابة نصوص قصيرة مدة عامين، وقد شجعه أستاذ له هو راينهارد موزار، على الكتابة، وكان يقدّر موهبته الأدبية، وقد نشر هاندكه أول نصوصه الأدبية في مرحلة تانتسنبرج في مجلة المدرسة الشعلة.

منذ بداياته الأدبية كان كاتباً جريئاً ومستفزاً ومثيراً للجدل. بدأت شهرته بواقعة أضحت أسطورة في عالم الأدب الألماني. كان في الثالثة والعشرين من عمره عندما تجرأ وحضر في عام (١٩٦٦م) اجتماعاً لـ «جماعة ٤٧» الأدبية المشهورة. أطل على أعضاء الجماعة الألمانية بهيئة فوضوية وشعر طويل وصل إلى الكتفين، ثم هاجم الحاضرين واتهمهم بـ«العنة اللغوية» و«العجز عن الوصف». وفي العام نفسه رسّخ أنه كاتبٌ شابٌّ مستفزٌ عندما مُثلت مسرحيته «سب الجمهور» على خشبة مسرح فرانكفورت، وفيها قلب هاندكه اللعبة المسرحية، فغدا الجمهور محور المسرحية، بدلاً من أن يكون متفرجاً سلبياً على ما يحدث.

وفي عام (١٩٧٣م) حصل هاندكه على أرفع الجوائز الأدبية في المنطقة الألمانية، وهي جائزة بوشنر، وكان أصغر مَنْ ينال هذا الوسام المرموق قبل أن يبلغ الثلاثين.

لاقت أعمال هاندكه المتمردة في السنوات اللاحقة نجاحاً كبيراً وسط أجواء الحركة الطالبية المتمردة على المجتمع وسلطة الآباء وسطوة العادات والتقاليد، وأضحى أيقونة أدبية وخلافاً لمعظم أدباء «جماعة ٤٧» الأسطورية - مثل هاينريش بُل وغونتر غراس وأوفه يونسون - ظل هاندكه، حتى سنوات التسعينيات، أديباً غير سياسي إلى حد كبير، وهو ما يعكسه العنوان الساخر لأحد أعماله: «أنا ساكن البرج العاجي».

إلا أنه ألقى بنفسه في بحر السياسة في تسعينيات القرن العشرين، ففي عام (١٩٩٤م) أصدر كتاب «العام الذي قضيته في خليج اللاأحد»، وفيه هاجم الناتو مجدداً، عادّاً الصرب «ضحايا حرب البلقان» الحقيقيين، ثم سافر إلى بلغراد حيث قُلِّد وساماً قومياً زاد من حيرة قرائه. وعندما واجهته عاصفة من الانتقادات كان متسقاً مع ذاته وتمسك بموقفه، ثم أعلن انشقاقه عن الكنيسة الكاثوليكية لموقفها المعادي للصرب.

وفــي عــام (١٩٩٦م)، نشــر هاندكه نصه الرحلي الــذي حمل عنوان «رحلــة شتوية نحو الدانوب والسافا والمورافا والدرينا، أو العدالة لصربيا» بعد ثلاث سنوات فحسب على مجزرة سريبرينتشــا، وحاول فيه تسويغ تلك الإبــادة الجماعية، موظفاً أسلوباً انتقائياً في وصف تلك الأحــداث الأليمة وكأنها أحداث عادية، مما عُدَّ استخفافاً بأرواح الآلاف من ضحايا المجزرة الأبشع التي شهدتها أوروبا منذ نهاية الحرب العالمية الثانية.

وأعــاد في عام (١٩٩٩م) جائزة «بوشنر» الألمانية المرموقة احتجاجاً على موقف الغرب وألمانيا من الصرب.

أكثــر من هذا، قام هاندكــه سنة (٢٠٠٤م) بزيــارة إلى سلوفــودان ميلوسوفيتش في سجنه بـ«لاهــاي»، وفي عام (٢٠٠٦م) قــررت لجنة تحكيم «مستقلة» تكريمه ليكون أول الفائزين بجائزة الشاعــر «هاينريش هاينه» التي تبلغ قيمتها خمسين ألف يورو. لكن بمجرد إعلان لجنة التحكيم قرارهــا ثارت ثائرة مجلس مدينــة دسلدورف، مانحة الجائزة، بسبــب موقف الكاتب من حرب البلقان، ورفضت منحه الجائزة. شَعَرَ هاندكه بالإهانة، وتخلّى طواعيةً عن الجائزة ونقودها.

الموقف نفسه تكرر في عام (٢٠١١م)، بعد أن اختارت لجنة تحكيم «مستقلة» أخرى بيتر هاندكــه ليكون أول الفائزيــن بجائزة «كانديد» «نسبة إلى بطل روايــة فولتير» التي تمنحها مدينة «مندن» التي لا تبعد عن دسلدورف كثيراً. إلا أن الجهة الممولة للجائزة اعترضت على اختيــار هاندكه بسبب موقفه مــن حرب البلقان، وأعلنت رفضها دفع قيمة الجائزة «١٥ ألف يــورو». غضبت لجنة التحكيم وتشبثت باختيارها، بــل اقترحت أن يتولى أعضاء اللجنة دفع قيمة الجائزة من حسابهم الشخصي، وهو ما رفضه هاندكه.

والسؤال هل يمكن فصل الأدب عن مواقف الأديب السياسية؟

ترجمــت أعمالــه إلى العربية في وقت مبكــر، وتُعدّ «الشقاء العــادي» التي ترجمها عن الفرنسيــة الشاعر اللبناني بسام حجار أول ما ترجم له، ثــم «المرأة العسراء» التي ترجمتها مــاري طوق لدار الآداب عن الفرنسيــة. وبدأ المترجم المصري أحمد فاروق ترجمة أعمال هاندكه عن الألمانية مباشرة وترجم له منتصف التسعينيات «خوف حارس المرمى عند نقطة الجزاء». كما ترجمت المصرية د. هبة شريف «محنة» وصدرت عن قصور الثقافة في مصر، ثــم قامت المصرية نيفين فائق بترجمة روايته «رسالة قصيرة للوداع الطويل» عن دار الجمل في بيــروت، وترجم محمد جديد رواية «الحادث الكبير» عــن دار كنعان في سورية، وأصدر أيضاً المترجم مصطفى ماهر ترجمة مسرحية «كاسبار» عن الهيئة العامة لقصور الثقافة.

❁ ❁ ❁

بيرل باك

الجبار العتيق

ترجمة : عباس حافظ

اختيار وتقديم : ناظم مهنا

رئيس مجلس الإدارة
محمد الأحمد
وزير الثقافة

المدير المسؤول
ثائر زين الدين

رئيس التحرير
ناظم مهنا

الإشراف الطباعي
أنس الحسن

التصميم والإخراج
ريما محمود

التدقيق اللغوي
أماني الذبيان

التنضيد
ابتسام عيسى

بيرل باك

(١٨٩٢ - ١٩٧٣م)

كاتبة أمريكية من أصل إيطالي، عاشت مع والديها في الصين، ومعظم كتاباتها عن الحياة في الصين.

تعدّ «بيرل باك» روائية من كتّاب القصص الطوال قبل أن تكون «قصاصة» تؤلف قصصاً قصاراً، ولكن لها من هذا النوع طائفة ممتعة، تعد هذه القصة التي اخترناها، وهي «الجبار العتيق» والتي تؤثرها هي بذاتها، على سواها مما كتبته، من أبدع إنتاجها.

ولئن كانت قد أصدرت في الأعوام الأخيرة قصصاً عن الحياة الأمريكية، فلا تزال من أشهر الكتّاب الذين توفروا على وصف الحياة في الصين، ومعيشة الفلاحين فيها، والعلاقات القائمة بين الصينيين والمستوطنين الغربيين، وقصة الصراع بين تقاليد الشرق، والحضارة الغربية، وتأثير الثورة في تلك البلاد، والكوارث الطبيعية التي تجتاحها، وهي القائلة إن أهل الريف،

وهم أربعة أخماس الشعب الصيني في اعتقادها، مصدر قوتها، وهذا هو السر في كثرة ما كتبته عنهم. وقد امتاز أدبها، بسحر أسلوبها، واقترابه من أسلوب التوراة وروح الإنجيل، في بساطته، ولطف مدخله على النفوس ومماثلته للشعب الذي تروي عنه، وتصف حياته. وأبدع ما كتبته من القصص الطوال، قصة «ريح الشرق وريح الغرب، والأرض الطيبة، والأبناء، الإنسان الجديد، وجناح النساء» وتعد هذه القصة المختارة من نماذج أدب المقاومة الشعبية ضد الاحتلال.

وقد مُنِحَت جائزة نوبل في الأدب عام (١٩٣٨م).

كانت السيدة «وانج» العجوز، تعرف أن هناك حرباً... وكان كل إنسان قد عرف من وقت طويل، أن هناك حرباً ناشبة، وأن اليابانيين يذبحون أهل الصين تذبيحاً، ولكن ذلك كلــه لبــث كلام سماع، وقول رواة، ليس له من سند صحيح، إذ لم يُقتَل من أهل «وانج» أحــد، ولم يُذبَح من أبنائها فرد، في يوم مــن الأيام، بل إن قرية آل وانج، الممتدة ثلاثة أميــال على ضفاف النهر «الأصفر» والتي تقيم هذه العشيرة فيها منذ قديم الزمان، لم تشهد يوماً أحداً من اليابانيين. وكان أول عهدهم بالحديث عنهم يرجع إلى هذه الظروف التي سنشرحها في السطور الآتية...

كان الوقــت مساء، في إبان الصيف، وقد خرجــت السيدة «وانج» بعد العشاء، من بيتهــا في القرية، ومضت تصعد مــدارج «الجسر»، كدأبها في كل يوم، لتشهد إلى أي حــد ارتفع منسوب النهر ومجراه، فقد كان خوفها منه أشد من خشيتها من اليابانيين، لأنها كانت تَعْلَم مدى ما يأتيه النهر، ومبلغ ما يكون منه، وما لبث أهل القرية أن تبعوها، واحــداً في إثر واحد، إلى ذلك الجسر، ووقفوا يلقــون بأبصارهم إلى أمواهه الرهيبة، الجبارة، وهي تنساب، وتتلوى، كالحيات، وتعض الجسور العالية عضاً...

وانبرت السيدة «وانج» تقول: «ما رأيته في حياتي يرتفع إلى هذا الحد، مبكراً كهذا على غير عادته».

وجلست فوق مقعد من قصــب الغاب، كان حفيدها الصغير «بيج» قد أحضره لها، وانثنى يبصق في النهر.

وقال الصغير بيج: «إن هذا الشيطان لأسوأ من اليابانيين، وأشد منهم بطشاً».

وقالــت السيدة وانج في عجلة: «أسكــت يا أحمق! إن إله النهر سيسمعك، وخذ في كلام غير هذا الكلام...».

وهكــذا انتقل القوم إلى الحديث عــن اليابانيين... فراح وانج الخباز –وكان ابن أخِ السيدة وانج العجوز– يسأل كيف يتأتى لهم أن يعرفوا اليابانيين إذا هم رأوهم؟

وقالــت السيدة «وانج» بلهجة جازمة: «ستعرفهم إذا أنت بصرت بهم، فقد رأيت مرة أجنبيــاً... وكان أطــول قامة من سقف بيتنا، وله شعر مثل لــون الثرى، وعينان كعيني سمكة... إن كل من لا يشبهنا هو... ياباني».

وكان القــوم مرهفي الأسماع لها، لأنها أكبر النســاء في القرية سناً، فكل ما تقوله صدق، وإذا قالت السيدة وانج فصدقوها، فإن القول ما قالت...

وعندئذ أنشأ «بيج» الصغير يتكلم بأسلوبه المربك: «ولكنك لا تستطيعين أن تبصريهم يا جدتي، لأنهم يختبئون في السماء داخل طائرات».

ولكــن السيدة «وانج» لم تجب رأســاً... فقد كانت تريد أن تقول جازمة: «لن أصدق بالطائرة إلا إذا رأيتها رَأْي العين». ولكن أشياء كثيرة أصبحت حقيقة، وهي مع ذلك لم تصدق بها. فإن الإمبراطورة مثلاً قد ماتت، ولم تكن تصدق بموتها، والجمهورية أيضاً لم تؤمن بقيامها، لأنها لم تكن تعرف ما هي، ولا تزال جاهلة أمرها، ولكن الناس ما فتئوا من عهد بعيد يقولون إنَّ الجمهورية قائمة.

فلا عجب إذا هي أمسكت عن الكلام وجعلت تتلفت إلى الجسر في هدوء، حين جلس القوم جميعاً حولها، وكان الجو بديعاً، رائقاً، صافياً، ولم تعد تحفل بشيء، ما دام النهر لم يرتفع فيضانه، قالت بكل بساطة: «لست أصدق حكاية اليابانيين...».

فضحــك القوم من قولها، ولكن لم ينبر أحد منهم للكلام، وتقدم بعضهم فأشعل لها قصبة تبغها، وكانت تلك زوجة حفيدها الصغير «بيج» وكانت أثيرة لديها، فطفقت تدخن، وترسل ذوائب منها في الفضاء.

ونادى أحدهم قائلاً: «غنِّ لنا يا بيج الصغير...».

وبدأ الفتى يغنّي، وكانت الأغنية قديمة، وصوته يرتفع بالنغم متهدجاً راعشاً، وأصغت إليه السيدة «وانج» ونسيت اليابانيين كل النسيان. وكان المساء جميلاً، والسماء صافية

الأديم، والسكينة غامرة، والأطيار المشرفة على الجسر تنعكس صورها وأشكالها على صفحة النهر الكدرة الموحلة...

كان كل شـــيء ساكناً، والقرية الراقدة بدورها الثلاثين المتناثرة، تبدو هاجعة هادئة مـــن تحتهم، ... فلا شيء ثمة يبدد تلـــك السكينة المستتبة، وليس اليابانيون، مهما يكن شأنهم، ومهما يَقُل القائلون عنهم، إلا بشراً كسائر خلق الله الآخرين...

وقالـــت العجوز برفق مخاطبة حفيدها الصغير حين كف عن الغناء: «إنني أشك في هذه الطائرات...». ولكنه لم يجبها، بل انتقل إلى أغنية أخرى.

وكانـــت تلك العجوز على مر السنين تقضي كل مســـاء، إذا الصيف ألقى مراسيه، علـــى هذا النحو، فـــوق الجسر، وكانت المرة الأولى حين بلغـــت السابعة عشرة، وهي يومئـــذ عروس، وكان زوجها قد ناداها إلى الخـــروج من البيت، والصعود إلى الجسر، فجاءت خجلى مستحيية شابكة يديها، لتختفي في وسط النساء، في حين طفق الرجال يتصايحـــون بها، ويمجنـــون عليها، وإن كانوا يحبونها ويأنســـون إليها، قائلين لبعلها: «قطعـــة جميلة من اللحم في وعائك»، وكان جوابه في لهجة المنتفض المستزري: «ولكن قدميهـــا كبيرتان شيئاً مـــا...»، ولكنها عرفت أنه قد سر من سمـــاع كلمتهم تلك، فبدأ حياؤها يقل على الأيام.

ولكـــن المسكين مات غرقاً في فيضـــان جائح، وهو شاب في مقتبل الحياة، فقضت أعواماً مُحِدة عليه، تدعو الإله «بوذا» أن يخرجه من المطهر إلى الفردوس المقيم، وعلى الدهر بـــدأت تمل العيش، وتسأم الدعاء، وتضيق بـــالأولاد والزرع والضرع، واحتمال هـــذه الأعباء كلها، بغير معين، وانثنت تسأل الكاهن، ما الذي صنع «بوذا» به، فقال لها ملاطفاً: «عشر قطع أخرى من الفضة، فيخرج كله بجملته...».

قالت: «وما الذي بقي معه في المطهر إلى الآن؟».

قال مشجعاً مواسياً: «يده اليمنى فحسب...».

ولكـــن صبرها كان قـــد نفد... إنه يطلب عشرة دولارات؟ وهـــو قدر من المال يكفي لسداد أرماقهم الشتاء كله، كما كان عليها أن تستأجر عمّالاً لإصلاح الجزء الموكل بها من الجسر، حتى لا يطغى النهر على القرية فيجتاح أهلها اجتياحاً.

قالــت بلهجة العزم: «إذا لــم يكن قد بقي منه غير يد واحــدة، فليحاول أن ينتزعها بنفسه ليخرج من المطهر سالماً».

وقــد لبثت طويلاً تسائل نفسهــا أحياناً «أتراه قد حاول من ذلــك العهد واستطاع الخــروج ذلك الأبله المسكين! لقد طالما قضــت الليل مفكرة ساهمة، لا تدري هل تراه ما يزال في ذلك الموضع، راقداً منتظراً منها أن تفعل من أجله شيئاً، وتتولى هي الجهد والمحاولة عنه، كما كان دأبه في الحياة وشأنه، فليكن...

ولكن في يوم ما، لعله يوم تلد زوجة حفيدها الصغير «بيج» مولودها الأول بالسلامة، فعندئــذ تعود إذا تيسرت لها فضلة من المال، فتخرج البقية الباقية منه من المطهر. إن الأمر ليس بحاجة إلى العجلة. فلينتظر وليصطبر...

وقالــت زوجة «بيج» الصغير بصوتها الناعم الرقيــق: «لقد حان أن نعود إلى البيت يا جدتي، فإني أرى غماماً يرتفع الآن من جانب النهر بعد أن غابت الشمس».

ووافقــت السيدة «وانج» قائلة: «أي نعم، أظن أنه قد حان الإياب» وأرسلت بصرها إلى النهر لحظة... ذلك النهر المملوء بالخير والشر معاً، فهو يروي الحقول، حين يصد تياره، ويكبح جماحه، ويرد عن طوفانه، أما إذا تسامحوا معه ولو قدر شبر واحد، فقد ينطلق محطماً كل شــيء في طريقه، زائراً مزمجراً لا يحفل بأحد، كذلك فعل بزوجها جزاء استخفافه وإهماله الجزء الذي كان موكلاً به من الجسر، فقد كان دأبه أن يرجئ إصلاحه، ويسوِّف في جمع أكوام التراب ليرفعه، حتى طغى النهر في ذات ليلة فشق طريقه جارفاً مجتاحاً، فلم يكن منه إلا أن خرج من البيت عادياً، وأما هي فقد أسرعت إلــى السطح تحمــل وليدها، فنجت بنفسها وبه، على حين ذهــب هو في المغرقين...
ولكنهم استطاعوا بعد ذلك أن يردوا النهر وراء جسوره، فلبث محتجزاً خلفها من ذلك الحيــن، وجعلت هي في كل يوم تقطع الجسر ذهابــاً وجيئة لفحصه، أماناً للقرية من شر طغيانه، وجعل الرجال يضحكون قائلين: «إذا حدث للجسور سوء، فسوف تنبئنا جدتنا به».

ولـم يخطر يوماً ببال أحـد منهم أن ينقل القرية بعيداً من النهر، فإن عشيرة «وانج» عاشـت في ذلك الموضع أجيالاً طوالاً، وظل فريق من أهلها في كل مرة يفرُّون من وجه السيل العرم، ويناضلون النهر مستميتين.

وكـف بيج الصغير عن الغناء فجـأة وراح يقول: «ها هو ذا القمر قد بدأ يبزغ، وإن بزوغه لنذير بسوء، فإن الطائرات تخرج في الليالي المقمرة».

وقالـت جدته في دهشة: «من أين عرفت ذلك كلـه عن الطائرات؟... إن هذا الحديث متعب لي».

وكانت الكلمات الأخيرة بعنف تركت القوم صامتين لا يحيرون جواباً.

وفي هذا السكون أخذت تهبط المدارج المؤدية إلى القرية على مهل وهي معتمدة على ذراع حفيدها الصغير، ممسكـة بقصبتها المستطيلة بيدها الأخرى كأنها عصا تتوكأ عليها، ومن خلفها راح أهل القرية يهبطون، آحاداً إلى دورهم، ليأووا إلى المضاجع، ولم يكن أحد منهم يجرؤ أن يتقدمها، أو يمكث فوق الجسر، بعد نزولها منه.

فإذا أوت أخيراً إلى فراشها، خلف الكلة الزرقاء المصنوعة من القطن التي اعتادت زوجـة حفيدها أن تستوثق من إحكام ربطها وإغلاقها من حولها، أخلدت إلى النوم في هدوء وسلام.

ولكنهـا في تلك الليلة ظلت يقظى قليلاً حتى تفكر فـي اليابانيين وتسائل خاطرها، مـا الذي يريدونه من الحرب، فليس يطلب الحـروب إلا الغلاظ الجفاة... وتمثلت عندئذ حيالهـا أناساً جفاة غلاظ الأبدان، وذهبت تقول لنفسها إذا هم جاؤوا، فلا معدّى للمرء من مصانعتهم، ودعوتهم إلى تناول الشاي، والتحدث إليهم بهدوء وتعقل، عما جاء بهم إلى ضيعة صغيرة آمنة كهذه القرية...

فـلا عجب إذا لم تكن على استعداد مطلقـاً لسماع صرخة من زوجة حفيدها حين صاحـت بها تقول: إن اليابانيين قد أتوا، فقد استوت جالسة في فراشها تغمغم قائلة: «أواني الشاي... الشاي.. الشاي».

وعادت زوجة حفيدها تصيح قائلة: «لا متسع من الوقت أمامنا يا جدة... إنهم هنا... إنهم هنا...».

وولولت زوجة الحفيد قائلة: «في السماء!».

وخرج الجميع سراعاً في مطالع الفجر يتطلعون إلى السماء بأبصارهم، فإذا بأشكال وأشباح كالأطيار تمرق في الفضاء كالإوز حين يرفرف بأجنحته إبان الخريف.

وصاحت السيدة «وانج» العجوز قائلة: «ولكن ما هذه الأشباح؟ وفي تلك اللحظة مرق شيء أشبه ببيضة من الفضة فسقط في أقصى طرف من القرية على أحد الحقول، وإذا بنافورة مــن الثرى تطايرت في الفضاء، فانطلقوا جميعــاً عادين لكي يروها، وإذا بهم يشهــدون حفرة عميقة كأنها فـــي حجمها بركة، ومن فرط الدهشة التي تملّكتهم وجموا فلم يستطيعوا الكلام، وقبل أن يتجمجم لسان بقول، بدأت بيضة أخرى، وثالثة تهبطان، وذهب كل فرد فيهم يعدو في كل مكان.

نقــول كل فرد فيهــم... إلا السيدة وانـــج، فقد انثنت حين أمسكـــت امرأة حفيدها بيدهـــا لتسحبها معها، تجــذب نفسها منها وتجلس إزاء الجســـر وهي تقول «لا أقدر علـــى الجري... ولم أجر منذ سبعيـــن عاماً، قبل أن توثق قدماي، اذهبي أنت، وأين بيج الصغيـــر؟»، ودارت بعينيها لتبحث عنه ولكنه كان قد ذهب، فعادت تقول: «كدأب جده... لقد كان دائماً أوّل مَنْ يجري...».

ولكـــن زوجـــة الحفيد لم تشأ أن تتركها، إلا حين جعلت العجوز تذكّرها بأن ذلك من واجبهـــا قائلة: «إذا مات بيج الصغير فلا بد مـــن أن يولد ابنه حياً». وحين رأت المرأة الشابة لا تزال مترددة ضربتها في رفق بقبضتها وهي تقول: «اذهبي... هيا، اذهبي».

وكذلـــك انصرفت زوجة بيج الصغير مع المنصرفين وهـــي كارهة، لأنهما لم تعودا تسمعان صوتيهما من شدة أزيز الطائرات وهي مارقة في الفضاء.

ولم تمض بضع دقائق حتى كانت القرية قد أمست أثراً بعد عين، واستحالت خرائب وأطـــلالاً، وأمست السقوف والأسطح والأخشاب شعلة من نار، وقد ذهب الكل، وجعلوا كلما مروا بالعجوز يصيحون بها أن تصحبهم، فكانت ترد عليهم ضاحكة: «إني آتية... إني آتية».

ولكنهـــا لم تذهب، بل جلســـت وحيدة ترقب ما بدا عندئذ مشهداً خارقاً للمألوف، إذ لـــم تلبـــث أن جاءت طائرات أخرى من مكان لا تدري أين هـــو، ولكن هذه جعلت تهاجم

تلــك، وطلعت الشمس فغمرت بضيائها حقــول القمح، وهو في سنابله، في حين راحت الطائــرات في جو السماء الصافية الأديم وعلى مطالع الصيف، يهاجم بعضها بعضاً، وهن موارق في أجواء الفضاء.

وجعلــت العجوز تحدِّث نفسها بأنها حيــن ينتهي الأمر ستعود إلى القرية لترى هل بقي منها شيء، وكان هنا وهناك جدار قائماً يسند سقفاً، ولم تستطع أن تبصر دارها مــن الموضع الــذي كانت واقفة فيه، ولكنها كانت قد ألفــت مشهد الحروب، فقد سطا اللصوصــ يوماً على القريــة فأحرقوا الدور، وها هي تشهد ذلــك بعينيها مرة أخرى، وكثيراً ما يشهد المرء دياراً تحترق، ولكن هذه المعركة الناشبة في الفضاء بين أشباح مارقــة، وأجسام فضية متلألئة... مشهد عَجَب، لم تألفه العين، ولم يدركه الخاطر...فلا غــرو إذا هي لم تفهم من ذلك كله شيئــاً، ولا كيف جاءت تلك الأشباح، ولا كيف حوتها السماء، ولا كيف لبثت في الفضاء لا يمسكها شيء، فقنعت بالجلوس، وأحسَّت بالجوع، وظلت تنظر وتترقب.

وراحــت تتحــدّث إلى نفسها قائلة بصــوت مرتفع: «ليتني أشهــد واحدة منها عن كثب».

وفــي تلك اللحظة انطلقت طائرة منها فجأة، كأنمــا جاءت جواباً عن أمنيتها، وتلبية لرغبتهــا، تهبط وتتلوى كما يتلــوى الجريح، ثم تسقط برأسها فــي حقل كان حفيدها الصغيــر «بيج» قد حرثــه أمس الدابر، ليلقيَ فيه بــذور الفاصولياء، وما هي إلا لحظة خاطفــة كالوميض، حتى خلت السماء من تلك الأشباح جميعاً، ولم يبق غير هذا الشيء الجريح منبطحاً فوق الثرى.

ورفعت العجوز نفسها بحرص من فوق الأرض، وما كان مَنْ في مثل سنها ليخشى شيئــاً، فلا عجب إذا هي انتــوت أن تذهب فتشهد ما هو ذلــك الشيء الذي سقط من السمــاء، وانثنت تتكئ على قبضتها، متخذة على مهل طريقها عبر الحقول، وفي إثرها، ووســط ذلك السكون الفجائي الذي ساد الفضاء، ظهر كلبان أو ثلاثة كلاب في القرية، وذهبــت تتبع خطواتها، متسللة من فــرط الرعب الذي استولى عليها، وحين اقتربت من

الموضع الذي سقطت فيه الطائرة، بدأت تنبح نباحاً شديداً من فرط الهياج والاضطراب، فجعلت العجوز تضربها بقصبتها المستطيلة، وهي تنهرها قائلة «هس! ألا يكفي ما كان من جلبة تصم مني الأذن...».

ودنت من الطائرة بأناملها، وقالت للكلاب: «إنها من المعدن... وهو فضة بلا شك».

ولو أذيبت لجعلتهم بذوبها أغنياء من أولهم إلى آخرهم...

ومشت من حولها لتفحصها من قرب، وهي تسائل خاطرها ما الذي يجعلها تطير...؟ وبدا لها أنها ميتة فلا شيء فيها يتحرك، ولا صوت منها ينبعث، وحين جاءت إلى الجانب الذي لمسته أول مرة وطرقته بصرت فتىً في جوفها، مكوماً فوق مقعد صغير، وعندئذ أخذت الكلاب تعوّي، فعادت تضربها بالقصبة، لتردها متراجعة.

وسألت الفتى الطريح في مكانه بأدب: «هل أنت ميت...؟».

وتحرك الفتى قليلاً على صوتها، ولكنه لم يتكلم، فاقتربت منه، وأطلت من الفتحة التي كان جالساً فيها، فإذا بها ترى جنبه جريحاً ينزف الدم منه.

فصاحت قائلة: «أجريح أنت؟».

وتناولت معصمه، فإذا هو دافئ، وإن لم تختلج الحركة فيه، وحين تركت المعصم من يدها، شهدته يهبط متخاذلاً إلى جنبه، فوقفت تحملق البصر فيه، فإذا بها تتبين أن له شعراً أسود فاحماً وبشرة سمراء كأهل الصين، وإن لم يبد صينياً...

فقالت في نفسها: «لا بد أن يكون من أهل الجنوب».

ولكن كل ما يهم في الأمر أنه كان ما يزال حياً...

وقالت للفتى: «يحسن بك أن تخرج، فإن عندي (لزقة) من أعشاب أضعها على جنبك».

وغمغم الفتى بكلام غير مفهوم.

قالت: «ماذا تقول؟».

ولكنه لم يحر جواباً...

وأنشأت تقول لنفسها: «إنني لا أزال قوية، ومدت يدها، فتناولته من خاصرته، وأخذت تجذبه برفق، وهي تلهث طويلاً، ومن حسن الحظ أنه كان صغير البدن، خفيف

الجســم، نحيلاً، وما إنْ أنزلته فوق الأرض، حتى أحسّ أنه وجد قدميه، فوقف مترنحاً، وتشبث بها، فأسندته وهي تقول «الآن، إذا استطعت أن تمشي إلى داري، فسأبحث لك عن الدواء المنشود».

وقــال الفتى شيئـاً، وكان قوله عندئذ واضحاً، فأصغت إليــه، ولكنها لم تفهم كلمة واحدة منه، فتراجعت عنه، ووقفت تحدجه ببصرها مشفقة.

قالت: «ما هذا الذي تعنيه؟».

فأشـــار إلى الــكلاب، وكانت واقفة تهر وتزمجر، ناشرة آذانهـــا، وعاد يتكلّم، ولكنه سقط فوق الأرضــ مكوماً، وعَدَت الكلاب نحوه حتى اضطرت إلى ضربها وذودها عنه بكلتا يديها.

وجعلت تصيح: «ابتعدن... مَنْ طلب إليكن قتله؟».

وراحـــت، حين تراجعت الكلاب عنه، تحاول جاهدة حمله فوق ظهرها، وهي راعشة، ومـــا زالت تجره حيناً، وحينـــاً تحمله، حتى بلغت به القرية المتخربة، فوضعته عنها في الطريــق، ريثما ذهبت لتبحث عن دارها في وسط تلك الأطلال، مصطحبة الكلاب معها، وكانـــت الدار قد اختفت، وإن لم تجد مشقة في الاهتـــداء إلى موضعها، فقد كان قبالة الهويســ (البوابــة) القائمة في جانب الجسر، والتي تفتح عنـــد الحاجة إلى الماء لري الحقــل، ولطالما أقامت على حراستـــه بنفسها، ومن المعجزات أنه لم يصب بسوء، ولا دمره مدمر، كما وجدت الجسر عينه سليماً، ما به من أذى، ولا خدش.

أمـــا الدار فمـــن السهل إعادة بنائهـــا، ولكنها كانت قد أمست دمنـــاً عافية، وطللاً بالية...

وعـــادت أدراجها إلى الفتى، فإذا هو راقـــد حيث تركته، مستنداً إلى الجسر، لاهث الأنفاســ، شديد الشحوب، وقد فتح سترتـــه، وأطلع من حقيبة صغيرة معه، خيوطاً من قماشــ، وزجاجة تحوي شرابـــاً... وعاد إلى الكلام، ولم تدرك مـــن كلامه شيئاً كذلك، فعمد إلى الكلام بالإشارات، ففهمت أنه يريد ماء، فتناولت جرة مكسورة من عدة جرار مثلها متناثرة حولهـــا، وذهبت إلى الجسر فملأتها من ماء النهر وحملتها إليه، فغسلت

به جرحه، ومزقت الخيوط التي قطعها من الضمادات، وعرف كيف يضعها فوق الجرح، وعاد يحدِّث لها بإشارات معينة، وجعلت هي تتبعها، وكان يحاول جاهداً أن ينبئها بشي ما، ولكنها لم تدرك مراده مطلقاً...

ومضت تقول له: «لا بد أنك قادم من الجنوب يا سيدي...».

وكان جلياً لها أنه متعلم ذكي...

واستتلت قائلة: «إني أسمع منك لغة تختلف عن لغتنا ...» وضحكت قليلاً، لكي تسري عنـــه، ولكنه طفق يحملق فيها البصر، وعيناه زائغتـــان ناعستان، فانطلقت تقول متهللة «والآن، إذا تيسر لي أن أجد شيئاً من طعام نأكله، كان ذلك خيراً...».

ولكنـــه لم يجب، بل استلقـــى، ولا يزال يصعد الأنفاس لاهثـــاً، ويرسل في الفضاء ناظره، كأنها لم تكلمه.

واستتلت تقول: «إن الطعام سيرد إليك قواك، وقواي أنا كذلك».

وكانت قد بدأت تشعر بجوع شديد.

وتذكرت في تلك اللحظة أن في دكان «وانج» الخباز شيئاً من الخبز، حتى لو اختلط التـــراب به، مما سقط حوله من الأنقاض، وهوى عليه من الأحجار، فهو على كل حال لا يـــزال خبزاً يتبلغ بـــه... فماذا عليها لو ذهبت لتتحقق، ولكنها قبل أن تنطلق، عمدت إلى تحريك الجندي الجريح قليلاً، حتى يرقد في حافة الظل الذي ألقت به على الثرى شجرة صفصاف قائمة على جانب الجسر، ومضت إلى دكان الخباز لترى...

وكان المخبـــز، ككل شيء سواه، قد أمسى خرابـــاً يباباً، ولم يبق فيه أحد، ولم تقع عينهـــا فـــي أول الأمر على شيء غير جدران مهدمة، ولكنهـــا تذكرت عندئذ أن «الفرن» كان قائمـــاً بجوار الباب مـــن الداخل، ورأت إطار الباب لا يزال على حاله مستنداً طرفاً مـــن السقف، فوقفت داخل ذلك الإطار، ودســـت كفها تحت السقف الذي كان قد سقط مـــن الداخل، فلمست الغطاء الخشبي الـــذي يغطي الفرن الحديدي، لعل تحته قدراً من الخبز الساخن، وجعلت تحرك ذراعها بحرص ورفق بالغيْن، واستغرق هذا البحث وقتاً

طويــلاً، ولكن سحباً من الجير والتــراب كادت تخنق منها الأنفاس، ومع ذلك لم يخطئ حسبانها، فقد لمست بعد طول تحسس بكفها، عشرة أرغفةٍ كبيرة من الخبز الساخن، فانثنت تخرج واحداً بعد آخر، حتى أطلعت أربعة أرغفة.

وأنشــأت تقــول بفرح، وإن لم يكــن قولها موجهاً إلى أحد: «ليســ من السهل قتل مخلوقة عجوز مثلي!»، وأقبلت تأكل رغيفاً، وهي في طريقها راجعة، وودت لو أنها أوتيت قليلاً من نوم، ووعاء من شاي، ولكن ليس كل ما يتمنى المرء يدركه في هذه الأيام...

وفــي تلك اللحظة سمعت أصواتاً... ومــا إنْ ألمت على الموضع الذي كان الجندي الجريح فيه طريحاً، حتى رأت من حوله زحاماً من جنود آخرين، لا تدري من أين هبطوا، وقد أطلوا بأعينهم على الجريح، وكانت عندئذ قد أغمضتا...

وصاح الجند بها قائلين: «من أين أتيت بهذا الياباني يا أمنا العجوز؟».

قالت وهي تدلف نحوهم: «أي ياباني تَعْنُون؟».

قالوا: «هذا الذي نرى...».

قالــت وهي في أشد الدهشة: «أهو ياباني؟... ولكنــه يبدو أشبه شيء بنا، إن عينيه سوداوان، وبشرته...».

وصرخ أحدهم قائلاً: «يابانية!»

قالت بهدوء: «والله... لقد سقط من السماء!».

وصاح آخر بها: «أعطني هذا الخبز!».

قالت: «خذه... إلا هذا الرغيف، فهو له...».

وعاد الجندي يصيح قائلاً: «أتريدين أن يأكل «قرد» ياباني خبزاً طيباً؟».

قالت: «أحسبه جائعاً هو الآخر».

وبدأت تكره أولئك الرجال، ولكنها كانت أبداً للجند كارهة.

وعادت تقــول: «أرجو أن تنصرفوا، ماذا تصنعون هنا؟ إن قريتنا عاشت الدهر كله آمنة في سلام...».

وقـــال أحدهم وهـــو يبتسم: «إنها لتبدو الساعة بلا شك هادئـــة ساكنة كالقبر، فهل تعلمين مَنْ الذي فعل ذلك بها أيتها الأم العجوز؟ إنهم اليابانيون...!».

قالـــت مؤمنة على قوله: «أحسبهم كذلـــك». ثم عادت تسأل: «ولماذا؟ هذا هو الشيء الذي لا أفهمه».

قال: «أتسألين لماذا؟ لأنهم يريدون أن يستولوا على أرضنا».

قالت في دهشة: «أرضنا! هيهات أن يستولوا عليها... هيهات!».

وهنا صاحوا جميعاً «هيهات...!».

ولبثوا يتطلعون إلى الأفـــق من جانب المشرق، خلال حديثهم هذا وقضمهم الخبز، بعد أن قسموه لقماً بينهم.

وسألتهم العجوز: «لماذا أراكم تتطلّعون إلى المشرق هكذا؟...».

وأجاب الجندي الذي أخذ الخبز منها: «لأن اليابانيين قادمون منه».

قالت في دهشة: «أجئتم هاربين منهم إلى هذا الموضع؟».

قـــال بلهجة المتشفع المعتذر: «لم تبق إلا حفنة منّا... وكنّا أكثر من ذلك عدداً، وقد عهدوا إلينا بحراسة قرية «باوان» في ولاية...».

ولكنها قاطعته قائلة: «أعرف تلك القرية فلا حاجة إلى وصفها لي، فقد أقمت بها وأنا فتاة. كيف حال الشيخ «باو» صاحب دكان الشاي في الشارع الكبير؟ إنه أخي...».

وأجاب الرجل: «كل من فيها ذهبوا في الهالكين، واستولى اليابانيون عليها... وأتى جيشـــ كبير منهم بمدافعهم ودباباتهم الأجنبيـــة فاحتلوها، فماذا كنا نستطيع أن نفعل حيالهم؟».

قالت: «إلا الجري، بالطبع...».

ولكنها أحست مع ذلك بالألم والذهول... لقد مات أخوها... أخوها الأوحد الذي كان لها في هذا العالم،... قد أصبحت إذن آخر من بقي من عشيرة أبيها.

ولكن الجنود كانوا في هذه اللحظة قد عاودوا المسير، تاركيها وحدها وهم يقولون: «إنهم قادمون وشيكاً، ... أولئك الأقزام السمر، فمن الخير لنا أن نذهب».

ولكـــن أحدهم تباطأ واستأنـــى... وكان هو الجندي الذي أخذ الخبز منها، لكي يطل على الفتى الجريح الذي كان منبطحاً فوق الأرض، مغمض العينين، لا حراك به.

قال: «أهو ميت؟».

وقبل أن تجيب السيدة وانج، انتزع سكيناً قصيرة من حزامه وهو يقول: «سواء أكان ميتاً أم لم يكن، سأعطيه طعنتين من هذه...».

ولكن العجوز أزاحت ذراعه قائلة: «كلا لا تفعل، فإن كان ميتاً فلا فائدة من إرساله إلى المطهر «أشلاء» وأوصالاً ممزقة... إنني بوذية صادقة».

فضحك الرجل وقال: «فليكن... ما دام ميتاً».

ورأى أن رفقاءه قد ابتعدوا، فعدا في إثرهم.

أهو ياباني إذن...؟

ووجدت السيدة «وانج» العجوز نفسها وحدها مع هذا الميت المتخشب الذي سكنت نأمتـــه، فوقفت تنظر إليه، فبـــدا لها أنه في ريعان الصبا، بعد أن أغمض عينيه إغماضة الأبد، ولاحت لها كفه الشلّاء بعد أن فارق الحياة فقيرة ككف صبي لا تزال دقيقة لم تنم بعد، وتحسست معصمه فلم تجد فيه نبضاً يدق، فانحنت عليه وقربت من شفتيه نصف رغيفها الذي لم تأكله وهي تصيح قائلة: «كُلْ... هاك خبزاً...».

ولكنها لم تتلق جواباً...

لقـــد مات إذن بلا شك... ولا بـــد أن يكون قد مات حينما كانت هي تخرج الخبز من الفرن.

لم يبق إذن أمامها شيء تفعله إلا أن تأتي هي على بقية الرغيف.

وحين فرغت من أكله، بدأت تسائل خاطرها هل ينبغي لها أن تنطلق في إثر حفيدها وزوجته وأبناء القرية الآخرين.

وكانت الشمس قد أخذت ترتفع في كبد السماء، وبدأ الحر يزداد.

وذهبـــت تقـــول لنفسها: «إذا لم يكن من الذهاب في إثرهم بد، فيحسن بها أن تذهب غير وانية».

ولكـــن قام عندئذ خاطر في نفسها، وهو أن تصعد أولاً الجسر، لكي ترى أي طريق تراهم سلكوا.

وكان القوم قد ذهبوا غدا...

وعلـــى آخر مدى العيـــن كان السهل مترامياً، وكان في وسعهـــا أن تبصر جمعاً كبيراً من أميال كثيرة، ولكنها لم تبصر غير القرية المجاورة، ولعلهم جميعاً قد ذهبوا إليها.

وأخـــذت تصعد الجسر على مهل وهي مجهدة، تحســـ الحر والتعب، ولكن أنساماً كثيرة هبت عليها حين بلغت قمة الجسر، فاستروحت إليها، وأحست بشيءٍ من الانتعاش، ولكنهـــا لـــم تلبث أن بهتت حيـــن رأت النهر قد اقترب كل الاقتراب مـــن قمة الجسر... يا عجباً... لقد ارتفع فيضه في الساعة الأخيرة!...

وانثنت تقول بخشونة وهي تخاطبه: «يا لك من جبار عتيق!».

ولـــم تعد تحفل بإلـــه النهر، ولا بغضبه، فليغضب إذا شـــاء... فهو أخو شر وسوء، سولت له النفس أن يطغى ويفيض مده، وهو يرى كل هذا الخطب الآخر الذي حلّ بالقرية ونزل بأهلها المروعين...

وانحنـــت على أمواهه فغسلـــت منها خديها إلى المعصميـــن... ووجدت الماء رطباً بارداً، كأنما هطلت الأمطار على النهر من مكان بعيد.

ونهضـــت من انحنائهـــا وأدارت البصر فيما حولها، فلم تجد فـــي الغرب شيئاً إلّا الجنـــود من مكان سحيق وهم لا يزالون يغذون المسير، ومن بعدهم تلوح القرية التالية ملففـــة في غلائل الغمام، وكانت تلك القرية قائمة فـــوق مرتفع من الأرض، فبدا لها أنه مـــن الخيـــر أن تنطلق صوبها، فلا شك في أن حفيديها قد ذهبـــا إليها ينتظرانها حتى توافيهما.

وما إنْ همّت بالنزول من مكانها لتنطلق حتى بصرت بشيء في أفق المشرق، تراءى لها في مبدأ الأمر أشبه بسحابة ضخمة من الغبار، ولكنها ما إنْ أعادت البصر إليه مرّة أخرى حتى استحال إلى نقط سود وأخرى لامعة... وما لبث أن أدركت ما هو... لقد بدا جمعاً من الناس... أو جيشاً... وفي لحظة واحدة عرفت أي جيش هو...

ووقفت تحدّث نفسها قائلة: «إنه الجيش الياباني...: أجل. فقد تراءت لها من فوقه الطائرات الغضبى مائجة في الفضاء. وطرق سمعها أزيزها في الأفق. وبصرت بها وهي تدور وتحوم كأنها تبحث عن أحد. فغمغمت تقول «لست أدري عمن تبحثين إلا أن أكون أنا وبيج الصغير وزوجته الذين عنهم تبحثين، فنحن وحدنا الذين بقينا، بعد أن قتلت أخي باو...».

فقد كادت تنسى من قبل أن «باو» قد ذهب في الهالكين. ولكنها تذكرت ذلك عندئذ، فتمثلت حانوته الجميل النظيف، والشاي الجيد الذي كان يصطنعه، واللحوم الشهية التي اعتاد أن يقدمها إلى رواد محله، غير مشتط في الأسعار ولا غابن أحداً... لقد كان باو رجلاً طيباً، فأين ترى ذهبت زوجته، وماذا حلّ بأولاده السبعة؟ لقد قتلوا جميعاً بلا شك، وها هم أولاء اليابانيون يبحثون عنها.

وبدا لها أن من السهل عليهم أن يبصروها وهي فوق الجسر قائمة، فبادرت بالنزول منه مسرعة.

وما إنْ أوشكت تبلغ نصف المسافة حتى خطر لها «الهويس».

لقد كان هذا النهر القديم نقمة عليهم منذ الأزل... فلم لا يصلح قليلاً ما أفسده طوال الدهر، ويكفر قليلاً عما أتى من غابر الزمان... لقد عاد ينوي الشر من جديد، ويكيد لهم كيداً، ويحاول أن يتسلل من جسوره تسللاً...

والآن لم لا...

وترددت لحظة... فقد أشفقت على ذلك الفتى الياباني الميت أن يجتاحه الفيضان، فقد كان مريعاً، وهي التي أنقذته من طعنة السكين، وإن لم يكن ذلك طبعاً إنقاذاً لحياته في شيء، ولكنه على كل حال كان شيئاً يشبه الإنقاذ، ولو كان حياً لأنقذته... وذهبت

إليه وجعلت تجره جراً حتى أرقدته قريباً من قمة الجسر، ثم نزلت مرة أخرى، وكانت تعرف كيف تفتح الهويس حق المعرفة، وكان كل طفل في القرية يعرف كيف يفتحه إذا احتاج الحقل إلى الري، ولكنها كانت تعرف أيضاً كيف تفتح البوابة كلها على سعتها، ولكن المسألة هي: هل في إمكانها أن تفتحها بالسرعة الكافية لكي تبتعد من طريق الماء إذا فاض وتدفق جارفاً؟».

ووقفت تغمغم قائلة: «ما أنا إلا امرأة عجوز».

وترددت لحظة أخرى... إذ أحست بألم حين تخيلت أنها لن تستمتع بمشهد الوليد الذي ستلده زوجة حفيدها، ولكن ليس في وسع المرء أن يرى كل شيء... لقد رأت شيئاً كثيراً في هذه الحياة، ولا بد لكل ما يراه المرء من نهاية على كل حال.

وعادت ترمي ببصرها إلى الشرق... هنالك كان اليابانيون يتقدمون زحفاً عبر السهل، في خط مستطيل واضح من نقط سود اختلطت بها ألوف من نقط برّاقة في الفضاء، فلو هي فتحت هذه البوابة لتدفق الماء نحوهم، عرماً، طاغياً، جائحاً، فغطى السهل كله فأحاله بحيرة مترامية، وأغرقهم أجمعين، وأعجزهم بلا شك عن الزحف نحوها ونحو حفيدها وزوجته اللذين ينتظرانها... ولعلهما سوف يعجبان لها، ولكنها لن يحلما أبداً بهذا أو يتصوراه، وسوف يكون نبأ ما هي مَنوِيَّة فعله... قصة شيقة... سوف تستمتع بقصها على الأسماع...

ودارت بعينيها في عزم نحو البوابة... إن في الناس مَنْ يحاربون بالطائرات، وآخرين بالمدافع والدبابات، ولكنك تستطيع أن تحارب بالنهر أيضاً إذا كان هذا النهر خبيثاً شقياً، وجباراً عتياً... كهذا النهر الأصفر...!

ومضت تنتزع خابوراً ضخماً من الخشب، وكان قد أصبح في موضعه رخواً من أثر الطحلب الأخضر الذي عدا على أديمه، وإذا بالماء ينفجر من خلفه وينفث نفثاً، ... وحين تنتزع خابوراً آخر، لن تلبث الخوابير الباقية أن تخرج من مواضعها جملة واحدة، فبدأت تجذبه جذباً، فإذا هو يخرج قليلاً من ثقبه.

ووقفــت تحــدث النفس قائلة: «لو استطعــت أن أفعل ذلك، فمن يــدري، لعلي بهذه الحسنة مخرجة نفسي من «المطهر»!... ومن يدريني لعلهم مخرجو زوجي العجوز منه كذلك، إذ ما قيمة يده بجانب ذلك كله... وعندئذ سوف...».

وأقلــت الخابور فجأة من مكانه، وفتحت البوابة بغتة فــكادت تخنق أنفاسها خنقاً، حتــى لم يتســع الوقت أمامها لأكثر من لعنــة للنهر وهي تصيح به «هلــم أيها الجبار العتيق...؟».

وشعــرت به وهو يمسك بها، ويرفعها فــي الفضاء، وإذا به تحتها ومن حولها، وإذا به ينحدر فرحاً مائجاً في كل مكان، وإذا به يحتضنها، ويطويها، وينشرها، ثم يندفع... نحو العدو!